تنقید کا نیا پس منظر

جیلانی کامران

تنقیدکانیاپس منظر

جیلانی کامران

مکتبۂ ادب جدید
۱۵ - پٹیالہ گراؤنڈ لاہور

پہلی اشاعت — نومبر ۱۹۶۴ء

تعداد ۱۱۰۰

ناشر : امٹان عاصم

مطبع : انفائن پرنٹنگ پریس - لاہور

سرورق : ذوالفقار احمد

موضوع

ادبی انسانیات کے محترم آستاد

پروفیسر سراج الدین

کے نام

"لاهور ہندوستان کے تمام شہروں کا قطب الارشاد ہے اور اس شہر کی خیر و برکت ہندوستان کے تمام شہروں پر اثر ڈالتی ہے - جو شئے یہاں رواج پائے گی ہندوستان کے تمام شہروں میں اسی کا چرچا ہوگا -"

[مجدد الف ثانی رح - مکتوب ۶۷ جلد اول بنام قلیج خان]

تنقید کا نیا پس منظر

نئے تنقیدی شعور کے ساتھ ادب اور خاص طور پر اُردو ادب کی قدر و قیمت کو جانچنے کا سلسلہ پچھلے تیس برس کی کہانی ہے۔ ان تیس برسوں میں اُردو ادب کی خوبیوں اور خامیوں کا جس انداز میں ذکر کیا گیا ہے ایسا ہے جسے پڑھ کر تعصب کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ عظیم ترین بزرگوں کو تنقیدی فوکس میں لا کر پچھلی نسل کے تنقید نگاروں نے نہ صرف اُن بزرگوں کی ادبی عظمت کو منہا کیا بلکہ اپنے زمانے کو ایک ایسا فرضی اعتماد بھی دیا جس نے بزرگوں کو کم علم سمجھنے کی روایت قائم کی اور کہا ہے کہ جس ماضی کا ہم اتنا چرچا کرتے ہیں وہ محض ایک جھوٹی نمائش ہے۔ حالی کا علم محدود تھا۔ میر کے خیالات پراگندہ تھے اور تنقید کے علم سے مسلمان قطعاً بے خبر تھے۔ اس صورت حال کے پیچھے نہ صرف ایک غلط فوکس کام کرتا تھا بلکہ ادبی تنقید غلط پس منظر کے ذریعے غلط مفروضات بھی قائم کرتی تھی۔ ہر ادب کی درست قد و قامت اُسی ادب کے فکری پس منظر سے اخذ کی جاتی ہے۔ اور کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا اُسی طرح نقصان دہ ہے جس طرح شکسپیئر کو رومن اصولوں کی روشنی میں پرکھنا مشکل اور اصولی طور پر غلط ہے۔ ہر ادب اپنی تہذیبی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندھی کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد کی نظر میں غزل ایک نیم وحشی صنف سخن صرف اس لئے ہے کہ کلیم‌الدین احمد نے غزل کو غزل کی روایت کی بجائے کسی یورپی یا انگریزی صنف سخن کے حوالے سے جانچنے کی سعئی کی ہے۔ اگر تنقیدی اصولوں کو اسی طرح وضع کیا جائے تو نہ صرف ہمارا شعری سرمایہ عظمت سے محروم ہو جائے گا بلکہ یورپ کے تمام بڑے شاعر بھی اپنی عظمت گنوا سکتے ہیں۔ یورپ کو افریقہ کے نقطۂ نظر سے، سنسکرت کے ادب کو مسلمانوں کے نقطۂ نظر سے اور مسلمانوں کے ادب کو کلیم‌الدین احمد کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو جواب میں سوائے الجبرے کی علامت لا کے کچھ بھی حاصل نہ ہوگا۔ تنقید کا کام سمجھنا اور جاننا ہے، خامیوں کا گنوانا نہیں ہے۔ علاوہ ازیں تنقید کا کام اس مفروضے کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور انسانی ادب ہوتا ہے اور قوموں اور تہذیبوں کی گروہ بندی ادب کے بنیادی تصور کے منافی ہے۔ کوئی بھی ادب عالمی ادب نہیں کیونکہ سارا عالم ایک زبان میں تخلیق نہیں کرتا۔ اور نہ جغرافیے اور تاریخ کی حقیقتیں ھی

ہر جگہ یکساں ہیں ۔ کرۂ ارض پر ایک انسان نہیں لوگ رہتے ہیں ۔ اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے ۔ عالمی ادب کا تصور مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے اور اس طرح جس انسان سے آشنا کرتا ہے اُس میں لوگ شامل ہیں ۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے ۔

(۲)

انگریزی ادبیات اور تنقید نے اُردو ادب کے طالب علم کے لئے جس دشواری کو پیدا کیا ہے یہ ہے کہ اُس کا اُردو ادب اور مسلمانوں کے ادب پر سے اعتماد اُٹھ گیا ہے ۔ میں نے اُردو ادب کے طالب علم کا اس لئے خاص طور پر ذکر کیا ہے کیونکہ اُردو ادب کا تخلیقی مستقبل اردو ادب کے طالب علموں سے وابستہ ہے ۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم کا اُردو ادب کے ساتھ تعلق اتفاقیہ رہا ہے ۔ کلیم الدین احمد کا تنقیدی رویہ بھی اسی اتفاقیہ تعلق ہی کی بناء پر ہے ۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم اپنے معیار انگریزی سے اخذ کر کے اُن کا اطلاق اُردو ادب پر کرتے ہیں ۔ اور اس طرح اردو ادب میں انگریزی مزاج کو ڈھونڈنے کی کوشش میں اُردو ادب اور مسلمانوں کے ادب کے بارے میں شکوک کو پیدا کرتے ہیں ۔ اس انداز نظر کی وجہ سے غلط سوالات اُٹھتے ہیں ۔ اور لوگ کہتے ہیں کہ اردو ادب میں ایپک نہیں ہے ۔ ٹریجڈی نہیں ہے ۔ لی رک نہیں ہے ۔ ڈرامہ نہیں ہے ۔ اور چونکہ یہ سب کچھ نہیں ہے اس لئے اردو ادب کمتر ادب ہے ۔ اور ہم جس ماضی کا چرچا کرتے رہے ہیں وہ کھوکھلا ہے ۔ اور وہ بزرگ جنہیں ہم عظیم تر سمجھتے رہے ہیں موجودہ زمانے کی علمی فضا کے مقابلے میں مڈل پاس لڑکے سے بہتر بصیرت نہیں رکھتے ۔

صداقت یہ ہے کہ نئے علوم اور نئی تنقید کے شوق میں اردو ، عربی اور فارسی کے تدریسی نقطہ ہائے نظر بھی اپنے درسی اور فکری ماضی سے انحراف کر چکے ہیں ۔ اور سند کی تلاش میں نئے علوم اور نئی تنقید کا سہارا لیتے ہیں ۔ سند کی تلاش میں اپنے کی بجائے پرائے تہذیبی منطقے میں گزر کرنا اس بات کی نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے ۔ اور اگر اساتذہ ہی کی رہنمائی میں کلاسیکی ادب کا تجزیہ کیا جائے تو معانی دستیاب نہیں ہوتے ۔ صرف بحور اور عروضی مہارت سے آشنائی ہوتی ہے ۔ اور ظاہر ہے کہ بدلی ہوئی علمی دنیا میں عروضی مہارت اور بحور کی باتیں کوئی خاص مقام نہیں رکھتیں ۔ ان واقعاتی شہادتوں کی روشنی میں ہمارے علوم کے لئے کوئی اور راستہ باقی نہیں رہ جاتا سوائے اس

کے کہ وہ اپنی مدد کے لئے مغربی علوم اور مغربی تنقید کی طرف رخ کریں۔ مگر یہ رویہ بھی کوئی اچھا نتیجہ پیدا نہیں کرتا کیونکہ مغربی علوم اور تنقید معانی کی تلاش میں مفید ثابت نہیں ہوتے۔ اور ذہنی پریشانی کا باعث بنتے ہیں۔ ایسی نفسیاتی کیفیت میں اردو، عربی اور فارسی کی کلاسیکی تخلیقات بڑے ادب کی فہرست سے منہا ہو جاتی ہیں۔ اور علم ادب کے پرستار اپنے علوم کی قربانی دے کر اجنبی تہذیبی منطقوں کے علوم و ادبیات کی بالا تری کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

یہ رویہ اور اندازنظر کچھ اتنا با اثر ثابت ہوا ہے کہ اردو اب کے پروفیسر اپنی کتابوں میں نہ صرف مغربی نقادوں کے ناموں کی طویل ترین فہرست شامل کر کے اپنی تصنیفات کو علمی برتری دیتے ہیں بلکہ قدم قدم پر ہڈسن نے یہ کہا ہے، ایزرا پاونڈ یہ کہتا ہے، ایلیٹ صاحب کا مقولہ یہ ہے، اور فرائیڈ اور یونگ کے نظریات یہ ہیں، لکھتے ہوئے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ایسے نمائیشی طرز عمل سے مسئلہ سلجھتا نہیں بلکہ اور زیادہ اُلجھ جاتا ہے۔ میں نے انگریزی نقادوں کی مدد سے کلاسیکی نظموں کو جب کبھی سمجھنے کی کوشش کی ہے مجھے مایوسی ہوئی ہے۔ ادب کی جتنی تعریفیں انگریزی کتابوں کے ذریعے آردو میں رائج ہوئی ہیں۔ اُن میں ادب نقالی ہے کا مقام مرکزی ہے۔ یہ تعریف کوئی نئی شے نہیں ہے اور ہماری روائیت میں اس تعریف سے زیادہ بہتر تعریفیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ مگر ان کے پیچھے انگریزی نقد و نظر کی حمایت دکھائی نہیں دیتی اس لئے ان کی طرف کوئی شخص رجوع نہیں کرتا۔

یہی ذہنیت جب کبھی ہجو، طنز، مزاح، داستان، قصہ گوئی، مرثیہ، قصیدہ، یا غزل کے موضوع پر علمی مقالہ لکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اُس وقت کتابیات کی سرخی کے نیچے انگریزی اور یورپی مصنفین کا ذکر کرنا نہیں بھولتی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی شعری روائیت کی لی رک اور سانیٹ غزل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں دے سکتیں۔ اس کے علاوہ ہجو کے تحت پوپ، ڈرائیڈن، یا رومن شاعروں کی سند بھی زیادہ سود مند ثابت نہیں ہوتی۔ مرثیے کے لئے ملٹن یا قدیم یورپی اور رومن شاعری کی طرف رجوع کرنا بھی مقالے کی ضخامت بڑھانے کے علاوہ کوئی فائدہ نہیں دیتا۔ اس سارے طرز عمل کے پیچھے صرف ایک تاریخی بد نصیبی کام کرتی ہے اور وہ پلاسی اور بکسر کی لڑائیوں میں مسلمانوں کی عسکری شکست ہے۔ آزادی کے ساتھ کیا ہوا چناؤ علم کی افزائش کا باعث بنتا ہے۔ لیکن غلامی کے زمانے کی قبول کی ہوئی تربیت علمی جمود اور ذہنی بانجھ پن کو پیدا کرتی

ہے - آزادی تہذیبی پس منظر کو پیدا کرتی ہے - اور غلامی صرف ایک ایسے منظر کو پیدا کرتی ہے جہاں حاکم کا علم ہی سورج ہوتا ہے، سورج بنتا ہے اور سورج رہتا ہے - وہ علوم اور تنقید، جن کی مدد سے ہم اپنے تہذیبی سرمائے کی قدر و قیمت جانچنے کی سعئی کرتے ہیں اسی منظر سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی سورج سے فیض حاصل کرتے ہیں -

(۳)

تاریخ کی بد نصیبیوں کے خلاف لڑنا میرے بس کی بات نہیں ہے تاہم اس بات پر سب کو اتفاق ہو گا کہ تنقید معانی دریافت کرنے کا وسیلہ ہے - اور وسیلے سے زیادہ اس کی کوئی قیمت نہیں ہے - میری اس بات میں اختلاف کی بڑی گنجائش ہے کیونکہ تنقید کا علم محض معانی ہی کی دریافت نہیں کرتا بلکہ ادب کے بنیادی مسائل کی وضاحت بھی کرتا ہے اور بعض سوالات کا قطعی جواب بھی مہیا کرتا ہے - مثلاً شاعری کیا ہے ؟ اصناف سخن کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں ؟ تخیئل کسے کہتے ہیں ؟ ادب عالیہ سے کیا مراد ہے ؟ شعری زبان میں تشبیہ اور استعارے کا کیا مقام ہے ؟ ردیف اور قافیے کے مسائل، شعراء کی تراکیب اور موضوعات کا موازنہ، آمد اور آورد کا مفہوم — ان سوالات اور مضامین کے ساتھ علم تنقید کا براہ راست تعلق ہے - یہ سارے سوالات ایسے ہیں جن کا جواب عربی اور فارسی کی ادبیات میں موجود ہے - فرق صرف اصطلاحات کا ہے اور معمولی سی ترامیم کے ساتھ ان اصطلاحات کو تنقیدی روایت میں شامل کیا جا سکتا ہے — مگر ان سوالات کے کے ساتھ میرا سردست کوئی تعلق نہیں ہے - کیونکہ ان سب مسائل کو سمجھنے کے باوجود معانی کی دریافت بدستور دشوار رہتی ہے - اور ہڈسن، آرنلڈ، کولرج، یا ایلئیٹ کو زبانی یاد کر لینے کے بعد بھی معانی کی دریافت کا راز نہیں کھلتا — علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں - اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف اُن تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کی ہے - کلاسیک کے معانی اُس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہو سکتے !

اگر بات یوں ہے اور آپ اتفاق کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی درست ہے کہ ہمارے اور ہماری کلاسیکی کتابوں کے درمیان فکری اور ذہنی اشتراک کے سارے رابطے ٹوٹ چکے ہیں - معانی کا طلسم ہمارے ادراک اور علم سے برابر گریزاں رہتا ہے - پرانی کتابوں کے عین وسط میں عاشق اور معشوق دکھائی دیتے ہیں - طفلس، چین، سراندیپ اور بغداد تک پھیلا ہوا راستہ نظر آتا ہے - جن اور پریاں اور پرستان دکھائی دیتے ہیں - حوض اور تالاب نظر

آتے ہیں ۔ لوگ دکھائی دیتے ہیں جن کی صورتیں بدل جاتی ہیں ۔ پرندے انسانوں کی طرح باتیں کرتے ہیں ۔ بیابانوں میں بزرگ اور پیر دکھائی دیتے ہیں ۔ صحرائے طلسم کے بعد طلسم اور لوح طلسم ظاہر ہوتے ہیں ۔ زمزم کے کنارے عورتیں مسافر سے باتیں کرتی ہیں ۔ اور بعد ازاں آن میں سے ایک کا خورنق (قلعہ) بنیائی کی سرحدوں کو عبور کر لیتا ہے ۔ ایسے جنگل دکھائی دیتے ہیں جہاں جہالت کا اندھیرا ہے ۔ پریاں عورت بنتی ہیں اور عورت بن کر آن کا نچلا دھڑ پتھر کا بن جاتا ہے ۔ مسافر بستی میں پہنچ کر پہاڑ سے آتی ہوئی آواز — ''یا اخی ! یا اخی !'' سنتا ہے اور کوہ ندا کے اندھے غار میں کود جاتا ہے ۔ امیر حمزہ لندھور پر غالب آتے ہیں مگر افراسیاب کے سامنے بے بس ہو جاتے ہیں ۔ دریائے نقرہ کے کنارے پھلوں کی بجائے لوگوں کے سر درختوں میں آگتے ہیں اور پانی میں گر گر کر گم ہو جاتے ہیں ۔ ایسے باغات بھی دکھائی دیتے ہیں جہاں اناروں کے اندر سے سرخ چڑیاں نکلتی ہیں اور نیلی فضا میں غائب ہو جاتی ہیں ۔ سیمرغ کی کہانی ان کہانیوں سے الگ ایک دوسری کہانی ہے — یہ ساری تفصیلات معانی کو واضح کرنے کی بجائے معانی کو چھپا دیتی ہیں ۔ اور آن تک رسائی کے سارے راستے مسدود ہو جاتے ہیں ۔

ہماری مروجہ تعلیم نے ہماری سب دشواریاں کا صرف ایک حل تلاش کیا ہے کہ یہ سب باتیں محیر العقول اور مافوق الفطرت ہیں ۔ عقل سلیم کے منافی ہونے کی وجہ سے ان اجزا کی کوئی قدر و قیمت نہیں ہے ۔ اور پرانے زمانے کے لوگوں نے اس ساری داستانوی مشینری کو تفنن طبع کے لئے ایجاد کیا تھا ۔ یہی نقطۂ نظر لکھنؤ کی شاعری کو انحطاط کی شاعری کا درجہ بھی دیتا ہے اور کہتا ہے کہ عاشق اور معشوق کے مابین معاملہ بندی کو شاعروں نے تیر و تفنگ کے محاورے کے ذریعے ادا کیا ہے جو واقعاتی نہیں ہے کیونکہ کوئی بھی دوشیزہ ایسی نہیں جو عشق کے معاملات کو ترکش اور تیروں کی زبان سے ادا کرنے پر آمادہ ہو ۔ حقیقت اس کے برعکس ہے ۔ یہ بات کہ لکھنئو کے سپاہی کتنے نڈر اور بہادر تھے ایسٹ انڈیا کمپنی کی فائلوں سے پرکھی جا سکتی ہے یا اس بارے میں ہیولاک ، اوٹرم اور اکٹرلونی شہادت دے سکتے ہیں — اہل لکھنؤ کا انحطاط آن کی غزل سے نہیں بلکہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی فتح سے ثابت ہوتا ہے ۔ اگر انگریز فتح یاب نہ ہوتے تو انحطاط کا مسئلہ بھی پیدا نہ ہوتا ۔ کیونکہ غزل میں انحطاط کی بجائے شجاعت دکھائی دیتی ہے ۔ کوئی بھی قوم اپنے جذبات کو مصنوعی اور غیر قدرتی استعاروں کا ملبوس نہیں دیتی اور اگر تیر و تفنگ ، کمان اور کٹار ، اہل لکھنؤ کی زندگی کا حصہ نہ ہوتے تو وہ

ان کا ذکر ایک ایسی واردات کے ضمن میں کبھیؐ نہ کرتے جس کی نوعیت ہر لحاظ سے ذاتی اور شخصی ھے - انحطاط کا الزام مناسب پس منظر کی عدم موجودگی کے باعث ھے !

(۴)

اردو پر انگریزی تنقید کے حامیوں کا ایک الزام یہ ھے ۔کہ ھماری روایات تنقید سے ھمیشہ بے خبر رھی ھیں - یہ الزام بے بنیاد اور غلط ھے - اور تاریخی طور پر کم علمی کی طرف اشارہ کرتا ھے - انگریزی تنقید کے حامی ایک ایسے ادب کا انگریزی ادب سے موازنہ کرنے کی جسارت کرتے ھیں جسے ادبی حیثیت صرف انگریزوں کے زمانے میں نصیب ھوئی تھی - انگریزی ادب کی اپنی عمر - اگر ڈاکٹر سکیٹ ای کے چمبرز اور ارلی انگلش ٹیکسٹ سوسائٹی کے دعوے کو شامل کر لیا جائے - کم و بیش چودہ سو برس ھے - اور اسے اعلیٰ تنقیدی شعور حاصل کئے ھوئے صرف ڈیڑھ سو برس ھوئے ھیں - اس اعتبار سے انگریزی ادب کا اُردو کے ساتھ موازنہ نہیں ھو سکتا - اور اگر موازنے کی واقعی ضرورت ھے تو پورے نو سو برس کا ادب اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا ھے اور اسے مسلمانوں کا ادب کہہ کر جھٹلایا یا اپنایا جا سکتا ھے- تاھم جہاں تک ھندوستانی مسلمانوں کے ادب و شاعری کا سوال ھے اس بات سے اختلاف کرنا مشکل ھو گا کہ ھندوستانی مسلمانوں کی ادبیات کے پیچھے ھمیشہ علم الشعر کے نظریات کار فرما رھے ھیں - تنقید--یعنیٰ ادبی تنقید کو مسلمانوں کی علمی روائیت نے علم الشعر کہہ کر پکارا ھے - اور اس طرح فن کو اُس کے باطنی کشف سے الگ کر کے فن کے اجزائے ترکیبی پر بحث کی ھے - مسلمانوں کا ادبی تخلیقی فلسفہ ادبیات عالیہ کے لئے جس مقام کا تعین کرتا ھے اُس مقام کے بارے میں انگریزی تنقید نے بھی بہت کم بحث کی ھے - شاعر کے باطنی منظر نامے کے بارے میں آج تک کوئی بھی بات حتمی طور پر واضح ھو سکی - اور جہاں تک شاعری کے فن کا سوال ھے مسلمانوں نے اس فن پر پورے یورپ سے زیادہ بڑھ کر کام کیا ھے - اُن کا بحور اور عروض کا مطالعہ اپنی تفصیل میں ایک نہایت جامع اور منفرد کارنامہ ھے - علم الشعر میں ارسطو کو شریک کرنا بھی مسلمانوں کی علمی کامیابیوں میں ایک نمایاں کامیابی ھے -

میں مسلمانوں کی ادبی تنقید پر تبصرہ کرنا نہیں چاھتا - کیونکہ تخلیق ھی ایک ایسی عظیم نشانی ھے جس کے ذریعے تنقیدی شعور کا علم ھوتا ھے - کوئی بھی ادب اپنی تنقیدی اساس کے بغیر پیدا نہیں ھو سکتا - تخلیقی ادب تخلیقی ادب کی روایت میں کام کرتا ھے اور تخلیق ھوتا ھے - تنقید فکری دنیاؤں کو مرتب کرتی ھے یا تخلیقی ادب کی روائیت میں نئے رابطے پیدا کرتی ھے - اگر یہ عمل

مفقود ہوتا ۔ تو وہ بڑی ادبی عظمتیں ظاہر نہ ہوتیں جن سے عجمی اسلامی تہذیب کے ذخیرے پر ہیں ۔ مسلمانوں کے ادب کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اُن کا علم الشعر تخلیق اور تنقید دونوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے ۔ اُن کی تخلیقات ہی میں اُن کا علم تنقید ہے ۔ اگر بات یوں نہ ہوتی تو وہ اپنے ادب پارے میں معانی ، علامات اور فنی اجزائے ترکیبی کے متوازن نظام کو قائم نہ کر سکتے ۔ مسلمانوں نے نہ صرف 'ادب برائے مذہب' کی مطابقت کی بلکہ ''ادب برائے زیست'' کو بھی ایسے انداز میں پیش کیا ہے کہ ادب کا اپنا وجود ایک اکائی بن کر قدیم سے لے کر آج تک ادب اور اقدار کے رشتے کی مستقل گواہی دے رہا ہے ۔

(۵)

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں اُسے صرف اضافی طور پر ''نیا'' کہا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ یہ پس منظر کوئی نیا پس منظر بھی نہیں ہے ۔ میں نے صرف معانی کی دریافت کے لئے اس پس منظر کو مرکزی اہمیت دی ہے کیونکہ پس منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں ہو سکتی ۔ اور امر واقعہ یہ ہے کہ نئے علوم اور انگریزی تنقید کے طالب علم اس پس منظر کی عدم موجودگی میں معانی کی دریافت میں ناکام رہے ہیں ۔ اور اس طرح ایک بڑے گناہ کے مرتکب ہوئے ہیں جسے ماضی اور علم و فن کے ساتھ ذہنی غداری سے منسوب کیا جا سکتا ہے ۔ علم اور دیانت کا آپس میں گہرا رشتہ ہے اور ظاہر ہے کہ علم کا کام ذہن کی آبیاری کا ہے ۔ ذہن کو بند کرنے کا کام یقیناً علم سے منسوب نہیں ہے ۔ لٰہذا غلط پس منظر اور غلط تر تنقیدی نظم و ضبط کے استعمال سے جو دشواریاں پیدا ہوتی ہیں ۔ اُن کو رفع کرنے کے لئے علمی روا داری اور ایک زندہ فکری توازن کی ضرورت ہے ۔

(۶)

معانی کی تلاش میں سب سے بڑی دقت علامتی مناظر پیدا کرتے ہیں ۔ اور یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان علامتی مناظر تک پہنچنے کا کون سا راستہ ہے ؟ مثلاً ''مذہب عشق'' میں شہزادہ تاج الملوک جس وقت صحرائے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے اور اُس کا گزر ایک باغ میں ہوتا ہے جہاں بڑے بڑے اناروں کے اندر سے شوخ چڑیاں نکل کر اُڑ جاتی ہیں ۔ ایک ایسا علامتی نظارہ ہے جس کی تشریح مروجہ تعلیمی تربیت کی مدد سے ممکن نہیں ہوتی ۔ اسی طرح شہزادے کا مختلف تالابوں میں گر کر نئی نئی شکلوں میں ظاہر ہونا بھی ایک ایسی دشواری ہے جسے حل کئے بغیر معانی کا علم نہیں ہو سکتا ۔ داستانوں میں اس نوع کے بے شمار علامتی مناظر ملتے ہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں نے

رمز اور کنائے کی مدد سے جس علامتی منظر نامے کو تخلیق کیا اُس کے پیچھے اُن کا مخصوص تہذیبی مزاج کام کرتا تھا۔ میں نے اس مزاج کی جانب اپنے مضامین میں معتدد جگہ اشارہ کیا ہے۔ اور مناسبت کے مطابق اس کی تشریح بھی کی ہے۔ یہاں میں صرف اُس دشواری کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو اس نوع کی علامتی منظر کشی کو پیدا کرتی ہے۔ یہ ادبی اور شعری علامات بہت حد تک مسلمانوں کے دریافت کئے ہوئے علم کیمیا سے متاثر ہیں۔ مس خام کو کندن بنانے کی تجرباتی کوشش کیمیائی درجات کو ظاہر کرتی تھی۔ اور اس طرح ادنٰی سے اعلیٰ اور اعلیٰ سے ارفع کی جانب حرکت کا عمل نہ صرف باطنی طور پر ادنٰی کو ارفع کے ساتھ منسلک کرتا تھا بلکہ ظاہری طور پر ادنٰی کی ماہیت کو بھی بدل دیتا تھا۔ اس لحاظ سے ہر علامتی منظر کیمیائی عمل کی قدرتوں سے پیدا ہوتا ہے اور اشیاء کی ماہیت کے بدلتے ہوئے سلسلے کی نشاندھی کرتا ہے۔ اگر علم کیمیا کے رشتے کو اس مطالعے سے منہا کر دیا جائے تو علامتوں اور مناظر کا باھمی ربط و جذب ظاہر نہیں ہو سکتا۔ کردار کی نشو و نما رک جاتی ہے اور ظاہری اور باطنی کا ارتقائی عمل بھی رونما نہیں ہو سکتا۔

آگ اور تپش کے علامتی اشارے بھی علم کیمیا سے مستعار ہیں۔ اور عشقیہ شاعری کا مرکزی لہجہ بھی اسی علم کی مدد سے پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے بغیر کیمیائی عمل ظاہر نہیں ہو سکتا۔ اس لئے آگ کو عشقیہ جذبے کی بنیاد بنا کر مسلمانوں نے ظاہری اور باطنی نشو و نما کی ہم آہنگی کو پیدا کیا۔ اور اس طرح ظاہر کی تبدیلی سے باطن کی تبدیلی کی جانب اشارہ بھی کیا۔ کیمیائی مرکب ھی غالباً ایک ایسی شئے ہے جس میں ظاہر کی ماہیت سے باطن کی تاثیر اور تبدیلی کا پتہ چل سکتا ہے۔ ہیر اور رانجھے کی کہانی میں جہاں عشق کی آگ رانجھے کے باطن کو نئے سلسلے میں پروتی ہے اور اُس کی ماھیت کو بدلتی ہے، وھیں کوٹ قبولہ میں برپا ہونے والی آگ کی تاثیر کیمیائی ہے۔ یہ آگ لوگوں کے عقائید اور رجحانات کو بدل دیتی ہے۔ 'مذہب عشق' میں اناروں کے اندر سے شوخ چڑیوں کا اُڑ جانا دراصل اناروں کی تاثیر اور خاصیت کا اُڑ جانا ہے جس سے تاج الملوک کی قوت برداشت کو آزمانا مقصود ہے۔ ان باتوں سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ داستانوی ادب میں ساری علامیت علم کیمیا سے مستعار ہے بلکہ یہ ہے کہ کشف اور القاء، رویا اور خواب، اور اسی طرح وہ علامات جن کا میں نے ذکر کیا ہے ایسے ھیں جن کا ربط و جذب اپنی مرکب صورت میں کیمیائی کیفیت کا حامل ہے۔ ماھیت کو بدلنے کے بعد عمل واپس نہیں لوٹتا بلکہ نئی ماہیت کی جانب بڑھتا ہے اور اس طرح ادنیٰ اور ارفع کے سلسلے کو پیدا کر کے ظاہری اور باطنی کے کیمیائی رشتے کو

مضبوط کرتا ہے۔

(۷)

ادبی رسم و سلوک کا نام تنقید ہے۔ یعنی تنقید کی تعلیم ادب تک رسائی حاصل کرنے کے آداب سکھاتی ہے۔ تنقید ادب پارے اور قاری کے درمیان معنوی اور فنی اشتراک کو پیدا کرتی ہے۔ اور چونکہ ہمارا تخلیق کیا ہوا ادب جس ادبی اور فنی روائیت سے تعلق رکھتا ہے اس کے ساتھ انگریزی علم تنقید کا کوئی رشتہ نہیں ہے اس لئے انگریزی علم تنقید ادب پارے کی معنوی خوبیوں کی جانب کوئی رہبری بھی نہیں کر سکتی۔ اس لئے ان ادب پاروں تک پہنچنے کے لئے معنوی اور فنی—دونوں سطحوں پر ایک نئے التزام کو روا رکھنا ضروری ہے اور یہ التزام فن پارے کے روبرو عجز اور تحیر کا ہے۔ معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لئے عجز اور تحیر کا موجود ہونا اس لئے بھی ضروری ہے کہ جن بزرگوں نے ان ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا وہ نہ صرف ہم سے جدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا بھی ہم سے بہت دور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں۔ ہماری گفتگو، ہماری صورتیں، ہماری کتابیں اور ہماری علمی زبان—سب بدل چکے ہیں نہ صرف زندگی کا یہ روپ بدلا ہے، ہمارے اندیشے اور ہماری خواہشیں بھی بدل چکی ہیں۔ انسان کا ایک نیا تصور—ہمارے اور ہماری کلاسیکی دنیا کے درمیان رونما ہو کر ایک ایسا سایہ پھیلا رہا ہے جس کی چھاؤں کے نیچے ہمارا نصف حصہ ڈوب چکا ہے اور باقی کے نصف حصے پر دنیا نے قبضہ کر لیا ہے۔ ہمارا کلاسیکی ادب جس دنیا سے تعلق رکھتا ہے اس تک پہنچنے کی سب راہیں بند ہو چکی ہیں۔ اور چونکہ سب راستے مسدود ہیں اس لئے عجز اور تحیر کے بغیر اس دنیا میں داخل ہونے کے لئے کوئی اور وسیلہ ممکن نہیں ہے!

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے وہ اسی چھنی ہوئی دنیا کو از سر نو مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تا ہم میں یہ نہیں کہوں گا کہ اس دنیا کو واپس لایا جائے کیونکہ واپسی کا عمل انسان کے بس سے باہر ہے۔ میں صرف یہ کہنے کی جرأت کروں گا کہ اس چھنی ہوئی دنیا کو دیکھنا بھی ایک نہایت تسلی بخش کارنامہ ہے۔ کیونکہ اس دنیا کے بڑے بڑے خد و خال وہی ہیں جن کو ہم سے بہت پہلے ہمارے بزرگوں نے اپنایا تھا۔ اور آج ہم انہیں صرف دیکھ سکتے ہیں اپنا نہیں سکتے—میں نے تنقید کے نئے پس منظر میں معیاری تنقید کے مطابق کام کیا ہے یا ناکام ہوا ہوں، یہ بات میری فکر مندی سے باہر ہے۔ کیونکہ میرا اصل کام اس دھول اور مٹی کو صاف کرنے کا تھا جو ان ادبی فن پاروں پر جم چکی ہے، جسے

مجھ سے اور ہم سب سے بڑے اور عظیم بزرگوں نے اپنے زمانے اور اپنی تہذیبی عظمت کے دنوں میں تخلیق کیا تھا ۔ اور اگر وہ دھول اور مٹی ذرا بھر بھی صاف ہوئی ہے تو میں کہوں گا کہ میری ساری کوشش ، میرا کام اور میری محنت کامیاب ہوئی ہے ۔ میں نے اُن عظیم بزرگوں کے قدموں میں اُس امانت کو تحفے کے طور پر دوبارہ پیش کیا ہے جسے اُس گزرے ہوئے زمانے میں ہر شخص اُن کے قدموں میں پیش کر کے سعادت حاصل کرتا تھا۔ تنقید کا نیا پس منظر اُن بزرگوں کی عظمت کا پس منظر ہے ۔ اور میرا کام اُن کے قدموں میں بچھی ہوئی خاک کو صاف کرنا ہے جس پر اُن کے سانس سے لفظ اور معنی بنتے تھے ، اُن لفظوں کو آج ہم کلاسیک کہتے ہیں۔ مگر آنے والی نسلیں کیا کہہ کر پکاریں گی یہ بات شاید کسی پر واضح نہیں ہے !

اسلام کا ہمارے ادب میں حصہ

(۱)

چند ایک وضاحتوں کے بغیر اس سوال کا جواب کہ ہمارے ادب میں اسلام کا کتنا حصہ ہے دشوار ہوگا - اس لئے میں سب سے پہلے اسلام اور اس ادب کے درمیان ، ادبی اور فکری رشتے کو تلاش کرنے کی کوشش کروں گا ، جسے عجمی اسلامی ممالک میں مسلمانوں نے تخلیق کیا تھا اور اس کے بعد ہمارے ادب کے ضمن میں مسلمانوں کے اس ادب کا ذکر کروں گا جسے انہوں نے اس براعظیم میں تخلیق کیا اور جو نہ صرف اردو ادب کے نام سے موسوم ہے بلکہ جس میں علاقائی ادب بھی برابر کے شریک ہیں - میں اس ادب کو قومی ادب شمار کرتے ہوئے پنجابی زبان میں لکھے ہوئے علاقائی ادب کے ایک بڑے شاعر شاہ وارث کی تصنیف 'ہیر' میں مسلمانوں کے دریافت کئے ہوئے فکری اور ادبی سانچوں کی طرف اشارا کروں گا - اور یہ سمجھنے کی سعئی کروں گا کہ 'ہیر' کہاں تک مسلمانوں کی عجمی اسلامی ضمیر اور شعور کی نمائندگی کرتی ہے ؟

(۲)

ظاہر ہے کہ اسلام کسی قسم کی کوئی ادبی تحریک نہ تھا اور نہ اس کے پیش نظر ادبی احیاء کا کوئی پروگرام تھا - اسلام کا اصلی مضمون انسان اور کائنات کا مسئلہ تھا جس میں انسان کی زمینی زندگی کو ایک عالمگیر اور زندہ خدا کی موجودگی میں از سرنو مرتب کرنے کا اعلان تھا - اسلام کی ذمہ‌داری حیات انسانی کے استحکام کی ذمہ‌داری تھی - اور یہ ذمہ‌داری ایک خاص نظام کے ماتحت کام کرتی تھی — ان باتوں کو سامنے رکھتے ہوئے جو نکتۂ نظر ظاہر ہوتا ہے - وہ کفر کے انکار اور پیغام نبی کےاقرار کا نکتۂ نظر ہے — اسلام کے دینی اور مذہبی پہلوؤں پر بحث کرنا ہمارے غیر متعلق ہے تاہم جو باتیں اس سلسلے میں قابل غور ہیں - اور جن کا اس نکتۂ نظر پر

اثر پڑا ہے جس سے ہمارے ادب کی تخلیق ہوئی ہے میں اُن کی طرف اشارا کرنا مناسب سمجھتا ہوں - یہ باتیں 'اسلام' کے مذہب ہونے کی سچائی سے پیدا ہوتی ہیں - اور اس لئے مذہب اسلام سے براہ راست متعلق ہیں — اسلام ہر چند کہ کسی نوع کی ادبی تحریک کا فوری طور پر باعث نہ تھا - تاہم مسلمانوں کی ذہنی فکری اور روحانی تربیت کا باعث ضرور تھا - اور یہ تقاضے ایسے ہیں جن سے انسانی حیات مرتب ہوتی ہے اور انسانی زندگی کے نظم و ضبط کا ایک مرکزی رخ واضح ہوتا ہے -

اس حقیقت کو مد نظر رکھتے ہوئے میں سورہ فاتحۂ ، کا ترجمہ ، جو شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مستعار ہے نقل کرتا ہوں - اور اُس مرکزی رخ کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جو اسلامی قرآنی تعلیمات کو ادبی اصطلاحوں میں بدل دیتا ہے -

''سب تعریف اللہ کو ، جو سارے جہان کا ،
بہت مہربان ، نہایت رحم والا ، مالک انصاف کے دن کا ،
تجھ ہی کو ہم بندگی کریں اور تجھ ہی سے ہم مدد چاہیں ،
چلا ہم کو راہ سیدھی ،
راہ اُن کی جن پر تو نے فضل کیا ،
نہ جن پر غصہ ہوا ،
اور نہ بھکنے والے !'' (سورہ فاتحہ ۱—۷)

قرآنی تعلیمات کی روشنی میں اسلام کا خدا جغرافیے اور تاریخ کی قیود کا پابند خدا نہیں ہے - اُس کی ربوبیت سارے جہانوں اور ساری قوموں کے لیے ہے - اور اس کے نشانات ہر عالم پر ''نہایت روشن طریق کے ساتھ ثبت ہیں -'' اس صداقت کے بعد اُس کی جن الٰہی صفات کا ذکر ہے - اُن میں پرانے دیوتاؤں کی قہرمانی خصلتوں کی نفی ہے - قرآنی تعلیمات کے خدا کا انسان اور کائنات دونوں کے ساتھ رحمدلی اور مہربانی کا تعلق ہے - مسلمان ، ان تعلیمات کی روشنی میں اسی خدا کی بندگی کرتے ہیں - اور اُسی سے مدد مانگتے ہیں — اس مقام پر سورہ فاتحہ کی مرکزی آیت ، چلا ہم کو سیدھے راستے پر (چلا ہم کو راہ سیدھی) دعائیہ صورت میں دکھائی دیتی ہے - اور صراطالمستقیم ، کا تصور ظاہر ہوتا ہے - یہ سیدھا راستہ خدا کی خوشنودی کا راستہ ہے - کیونکہ صرف وہی لوگ خدا کے انعام اور فضل سے فیضیاب ہیں - جنہیں اُس کی خوشنودی حاصل ہوتی ہے - جن پر اُس کا غضب و غصہ نازل نہیں ہوتا اور جو سیدھے راستے سے بھکتے اور بھٹکنے والوں میں شامل نہیں ہوتے —

اس 'دعا' سے جو سچائیاں ظاہر ہوتی ہیں - یہ ہیں -

(۱) سارے جہان کا صاحب اللہ ، ساری قوموں اور سارے انسانوں کا رب ہے ،
(۲) وہ رحمدل اور مہربان ہے ،
(۳) سیدھا راستہ خدا کی خوشنودی کا راستہ ہے ،
(۴) صرف وہی لوگ سیدھے راستے پر ہیں - جو خدا کی خوشنودی حاصل کرتے ہیں ،
(۵) یہی لوگ خدا کے انعام سے فیضیاب ہوتے ہیں ،-
(٦) خدا کے غضب کا اظہار صرف راہ سے بھٹکنے والوں پر ہوتا ہے ،

سورہ فاتحہ کے حوالے سے جہاں اور کئی سچائیاں واضح ہوتی ہیں - وہاں ایک مرکزی سچائی کا علم بھی ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ صراط مستقیم کے بغیر خدا تعالیٰ کی ربوبیت کی شکر گزاری ممکن نہیں ہو سکتی - صراط مستقیم سے بھٹک جانا نہ صرف اپنے لئے عذاب کو دعوت دینا ہے بلکہ خدا کے غضب کا موجب بھی ہے - ان خطروں کے پیش نظر ایک ایسے راستے کا تصور پیدا ہوتا ہے جو انسان کے لئے رضائے الٰہی کا واحد راستہ ہے اور ذریعہ ہے - قرآنی تعلیمات میں صراط مستقیم پر متعدد بار اصرار کیا گیا ہے - لیکن سیدھے راستے کی سمت نمائی کے علاوہ آنکھوں کی روشنی ، پر بھی مفصل اصرار ہے - سیدھے راستے، کی پہچان ہی در اصل صراط مستقیم کی پہچان ہے - کیونکہ جب تک راستے کی پہچان ممکن نہیں ہوتی تب تک انسان اُس پر روانہ نہیں ہو سکتا -
صراط مستقیم ' سے بہکنے اور بھٹکنے والوں کی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے قرآنی تعلیمات کا اظہار ، اس ضمن میں قابل غور ہے :-

"بہکے ہوئے وہی ہیں جنھوں نے خرید کی راہ کے بدلے گم راہی ، سو نفع نہ لائے اُن کو سوداگری ، اور نہ پائی راہ - اُن کی مثال جیسے ایک شخص نے سلگائی آگ ، پھر جب روشن کیا اُس کے گرد کو ، لے گیا اللہ اُن کی روشنی ، اور چھوڑا اُن کو اندھیروں میں ،- نظر نہیں آتا ، گونگے ، اندھے ، سو وے نہیں پھرنے کے '-یا جیسا مینھ پڑتا آسمان سے 'اُس میں ہے اندھیرا ' گرج اور بجلی ، ڈالتے ہیں انگلیاں اپنے کانوں میں مارے کڑک کے ڈر سے موت کے . . ." (البقر - ۱۷ : ۲۵)

راہ کی پہچان کے بغیر نہ صرف انسان کی طبعی گمراہی ظاہر ہوتی ہے - بلکہ انسان 'تاریکی' میں گرفتار بھی ہو جاتا ہے - اور وہ صحیح راستے پر واپس نہیں پہنچ سکتا - کیونکہ صحیح راستہ روشنی کے بغیر دکھائی نہیں دیتا - انہیں نہ تو کوئی آواز سنائی دیتی ہے جسے سن کر وہ راستے کو پائیں ، اور

نہ وہ اپنے طور پر راہ تک پہنچ سکتے ہیں کیونکہ ان کی آنکھوں میں روشنی نہیں ہے ۔ اس حالت میں وہ بارش گرج اور بجلی کے ڈر سے اور مت کے خوف سے کانپتے ہیں ۔ کیونکہ وہ گم راہی کے باعث بے آسرا ہوتے ہیں . . .

صراط مستقیم اس اعتبار سے صرف اللہ کی خوش نودی کا راستہ ہے بلکہ ایک ایسا سیدھا خط ہے جس پر رضائے الٰہی کی تمام تر حکومت ہے ۔ میں صراط مستقیم کو مذہبی ، الٰہیاتی اور اخلاق حوالوں کے ساتھ زیر بحث نہیں لا رہا ہوں ۔ میں صرف صراط مستقیم ، کے تصور کا ذکر کر رہا ہوں ۔ کیونکہ ہمارا ادب ایک یا دوسری طرح اسی تصور ہی کے زیر اثر پیدا ہوا ہے ۔ صراط مستقیم ، کے تصور کی ایک دوسری شکل ہمیں شاعروں ، کے بارے میں قرآنی نظریے میں ملتی ہے ۔ جہاں شاعروں ، کو راہ سے بھٹکے ہوؤں میں شمار کیا گیا ہے ۔

''اور شاعروں کی بات پر چلیں وہی جو بے راہ ہیں ، تو نے نہیں دیکھا کہ وے ہر میدان میں سر مارتے پھرتے ہیں ، اور یہ کہ وے کہتے ہیں جو نہیں کرتے ۔'' (الشعراء - ۲۲۴ : ۲۲۷)

قرآنی تعلیمات کے مطابق شاعروں کو صراط مستقیم کے تصور کا علم نہیں کیونکہ وہ خود ویرانوں اور میدانوں میں بھٹکتے پھرتے ہیں ، اور انہیں راستہ دکھائی نہیں دیتا ۔ ان مختلف اشاروں سے جو بات معلوم ہوتی ہے یہ ہے کہ اسلام انسانی زندگی کو صراط مستقیم کے تصور کے ساتھ مرتب کرتا ہے ۔ اور انسان کو سیدھے راستے کی طرف بلاتے ہوئے ایک ایسی منزل کی طرف رہبری کرتا ہے جہاں باغات ہیں اور اس عذاب سے اس کو نجات دلاتا ہے جہاں آگ برستی ہے اور ایک ایسی آگ برستی ہے جس کی چپٹسیار آدمی اور پتھر ہیں ۔ صراط مستقیم کے اس تصور نے ایک عام مسلمان کے ذہن میں 'پلصراط' کی تصویر کو پیدا کیا تھا ۔ ایک ایسا پل جو بال سے زیادہ باریک اور نازک ہے ۔ اور جس کے نیچے آگ کا دریا بہتا ہے ۔ لیکن دوسرے پر نخلستان اور باغات اس کا انتظار کرتے ہیں ۔

(۳)

صراط مستقیم یا پلصراط سے بھٹک جانے کی پاداش میں انسان جن عذابوں میں گرفتار ہو جاتا ہے ۔ اسے ویرانوں اور آگ کے دریاؤں سے منسوب کیا جاتا ہے یعنی سیدھے راستے سے بھٹکنے کی سزا دوزخ اور اس پر قائم رہنے کا انعام بہشت ہے ۔ میں بہشت کا ذکر نہیں کرتا ۔ کیونکہ بہشت صراط مستقیم کی منزل ہے جو رضائے الٰہی سے انسان کو میسر آتی ہے اصل میں جو حقیقت پلصراط کے ارد گرد ہمیشہ موجود رہتی ہے وہ دوزخ اور عذاب کی کیفیت

ہے ۔ انسان کا گمراہی میں عذاب برداشت کرنا سیدھے راستے سے علیحدگی کے باعث ہوتا ہے ۔ اُسے ہر حالات میں سیدھے راستے کی پہچان ہوتی ہے ۔ لیکن راستے سے علیحدگی دور اُفتادگی ، اور راستے کی گم گشتگی کے باعث اُس کا دکھ عذاب اور بے سروسامانی میں ڈھل جاتا ہے ۔ اور اُسے صراط مستقیم پر واپس لے جانے والا کوئی اشارا اُس کی رہبری نہیں کرتا ۔

(۴)

شاعری کے ضمن میں اور ہمارے شعری ارتقا کی تاریخ میں وہ مقام جہاں صراط مستقیم ، کا تصور دکھائی نہیں دیتا ، پرانے عرب شاعروں کی تخلیقات کا مقام ہے ۔ پرانے عرب شاعر ہمارے شعری ارتقا کی تاریخ کا وہ نقطہ ہیں جہاں ہمیں صفر کا ہندسہ دکھائی دیتا ہے ۔ زندگی میں عرب شاعر اپنے اصیل اور خوبصورت گھوڑے پر اپنی تلوار اور کلغی کے ساتھ صحراؤں اور نخلستانوں میں گھومتا تھا ۔ اور اُسے راستوں کی پہچان بخوبی ازبر تھی ۔ وہ اندھیری رات میں اپنی محبوب کو پہچان سکتا تھا ۔ اور خطروں کے سامنے زندگی سے کھیلنا اس کے بہادر ہونے کی نشانی تھی ۔ وہ زندگی کے خوبصورت اور دلنواز جلوس میں بہادر اور شجاع مرد کی حیثیت سے شامل ہوتا تھا ۔ اور اس کا شاندار حصہ بنتا تھا ۔ لیکن شاعر کی حیثیت میں وہ اس جلوس کو گزرتے ہوئے محو اور گم ہوتے ہوئے دیکھتا تھا ۔

جہاں تک راستے کے تصور کا سوال ہے وہ اسے آمد و رفت کے حوالے سے پہچانتا تھا۔ لیکن اس آمد و رفت میں اُس کا درجہ بچھڑے ہوئے راہبرو کا ہوتا تھا ۔ جب قافلے اپنے خوبصورت غملوں ، غیورماؤں باوقار سرداروں اور صحت مند دوشیزادؤں کے ساتھ گزر جاتے تھے تو شاعر ایک خاص لمحے میں ٹھہر کر رفت و آمد کی حکائیت کو بیان کیا کرتا تھا ۔ وہ رفت ، سے آغاز کرتے ہوئے آمد کارواں ، کا تذکرہ کرتا اور پھر اُن یاد داشتوں کا ذکر کرتا جو قافلے کے ساتھ وابستہ ہوتی تھیں ۔ ان یادداشتوں سے ایک خاص 'زمانہ' شعری طور پر زندہ ہو کر شاعر کے گرد پھیلنے لگتا اس طرح ماضی اور حال کے باھمی طور پر مل جانے سے زندگی کے فانی اور زندگی کی خوشیوں کے ناپائیدار ہونے کا علم پیدا ہوتا تھا ۔ امراء القیس اس ضمن میں ایک غور طلب مثال ہے ۔ اُس کی نگاہ میں 'راستے' کا تصور در اصل چھن جانے کے احساس سے پیدا ہوتا ہے ۔ اور محرومی کا اعلان کرتا ہے ۔ لیکن یہ راستہ اُس کا راستہ نہیں تھا ۔ بلکہ قافلے کا محملوں کا اور اُس کی محبوب دوشیزاؤں کا راستہ ہے ۔ جس پر گزرتے ہوئے سب گم ہو جاتے ہیں اور وہ نخلستان میں پیچھے رہ کر آمد و رفت کی کہانی پر دوستوں کے سامنے آنسو بہا کر ماتم کرتا ہے ۔

امراء القیس قافلے کے ساتھ خود سفر نہیں کرتا - اور نہ وہ قافلے کے چلے جانے پر سفر کرتے ہوئے قافلے کی تلاش کرتا ہے - وہ رک کر نخلستان میں گزرے ہوئے قافلے کی یاد کو زندہ کرتا ہے جہاں تک قافلے کا تعلق ہے قافلہ اور قافلے والے اُس سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے - اس لیے 'راستے' پر کوئی 'لڑکی' ظاہر نہیں ہوتی جو شاعر سے کہے کہ میرے ساتھ آ، میں تیری منتظر ہوں —!'

اس شاعری میں قافلے اور شاعر کے درمیان رشتہ محض وقتی اور عارضی رشتہ ہے - جو 'لمحے' میں ظاہر ہوتا ہے اور اُسی لمحے کے ساتھ محو ہو جاتا ہے - شاعر کا دل اپنے جذبے کو اس لمحے کے نام سے منسوب کرتا ہے اور ماضی میں پھیلاتا ہے - لیکن ماضی میں جذبے کا پھیلاؤ اُس کی نجات کا باعث نہیں بنتا - اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ امراء القیس کی شاعری میں 'مستقبل' کا کوئی بھی تصور موجود نہیں تو یہ بات غلط نہ ہوگی - جس راستے کے کنارے پر امراء القیس اپنا قصیدہ کہتا ہے اُس کا کوئی مستقبل نہیں - اور نہ شاید اس کی کوئی منزل ہے - اس اعتبار سے اس بڑے شاعر کا کشف ایک ایسے راستے کا کشف ہے جو راستے کی بجائے ایک 'پڑاؤ' ایک نقطہ یا ایک لمحے کا کشف ہے جو ظاہر ہو کر شاعر مٹنے اور مر جانے کے علم سے آشنا کرتا ہے -

اس سچائی کو مدنظر رکھتے ہوئے جب ہم 'صراط مستقیم' کے تصور کو دیکھتے ہیں - تو معلوم ہوتا ہے کہ اس تصور کے ساتھ منزل کا تصور بھی شامل ہے - یہ تصور مستقبل اور آخرت کے حوالوں سے رونما ہوتا ہے - لیکن امراء القیس کے راستے کی کوئی بھی منزل نہیں اس لیے وہ پڑاؤ پر اور ہر نخلستان میں ٹھہر کر 'سر مارتے پھرتا' ہے - اور اُس راستے کا پتہ نہیں پا سکتا جس پر قافلے اُسے چھوڑ کر جا چکے ہیں - یہ صورت 'پلصراط' سے گر جانے کی صورت ہے - جہاں شاعر دل کے عذاب میں گرفتار ہے اور 'راہ' سے بچھڑ کر موت کی حاکمیت کا اعلان کرتا ہے -

(۵)

میں نے 'صراط مستقیم' کے بارے میں اور شاعروں کے متعلق قرآنی تعلیمات کا ذکر کرتے ہوئے جو کچھ کہا ہے وہ ایسی صداقتیں ہیں جنہیں مسلمان بخوبی جانتے تھے - لہٰذا یہ کہنا کہ انھوں نے اپنی شاعری کو قرآنی تعلیمات کے مطابق قابل قبول بنانے میں کوئی حصہ نہیں لیا، اور کوئی کوشش نہیں کی غلط ہوگا - کیونکہ ہمارے سامنے مسلمانوں کی ادبی تاریخ کی بارہ سو برس کی کہانی موجود ہے - جس میں تخلیقی طور پر ایک ایسا نظریۂ شعر پیدا ہوا ہے جو اپنے عزائم اور ارادوں میں قرآنی تعلیمات کی باقاعدہ پیروی کرتا ہے -

اسی سلسلے میں یاد رکھنا ضروری ہے ۔ ’اسلام‘ کا ہمارے ادب میں حصہ اُن اسلامی قدروں اور تقاضوں کی شکل میں دکھائی دیتا ہے جسے مسلمان شاعروں اور دانشوروں نے بھی ادبی فلسفے اور قلبی واردات میں ڈھالا تھا ۔ لہٰذا جب ہم ادب میں اسلامی اثرات کی تلاش کرتے ہیں تو در اصل یہ تلاش اُس واردات اور فلسفے کی تلاش ہوتی ہے جو مسلمانوں کے ادب میں دکھائی دیتے ہیں ۔

امراء القیس کی شاعری میں ہماری جن قافلے اور لوگوں سے ملاقات ہوتی ہے وہ زندگی کے اصل انسانوں سے ملاقات ہے یعنی شاعر اپنے کرداروں میں عقلی اور شعری جزئیات کو شامل نہیں کرتا ۔ اُن کی شکل تمثیلی نہیں بلکہ فطری اور قدرتی ہے ۔ اور شاعر جس محبوب کا ذکر کرتا ہے وہ گوشت پوست کی بنی ہوئی صحت مند عورت ہوتی ہے ۔ اس مناسبت سے اس شاعری میں ظاہر ہوتا ہوا راستہ ، بھی طبعی اور حقیقی نظر آنے والا راستہ ہوتا ہے ۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ ہم نظم کے حدود اربعے میں اس ’راستے‘ کو نہیں دیکھ سکتے کیونکہ یہ ’راستہ‘ نظم کے باہر اور نظم سے غیر متعلق ہوتا ہے ۔اسی اعتبار سے شاعر کی واردات بھی اپنے جسمانی جذبے کے علاوہ کوئی اور مفہوم نہیں رکھتی ۔ یہ شاعری صرف ایک ہی سطح پر جیتی ہے اور جس علم کو ہم تک پہنچاتی ہے وہ ہمیں ایک ہی سطح اور ایک ہی پہلو پر متاثر کرتا ہے ۔ لیکن ہمیں ذہنی اور فکری سطحوں پر متاثر کرنے میں ناکام رہتا ہے ۔

ہم نے امراء القیس کے عقیدے میں ’راستے‘ کی بجائے مقام دیکھا تھا ۔ اور ہر چند کہ ہماری نگاہوں کے سامنے شاعر ہی دکھائی دیتا تھا ۔ لیکن شاعر کے اشارے ہمیں کسی ایسی ’عورت‘ کا پتہ ضرور دیتے تھے ۔ جو قافلے کے ساتھ شاعر کی دنیا سے رخصت ہو چکی ہے اور شاعر جس کے جسمانی لطف کی یاد میں آنسو بہانے کا فرض انجام دے رہا ہے ۔ یہ ’عورت‘ اسلامی زمانے کی شاعری میں ’محبوب‘ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے ۔ پرانے جسمانی لطف کی بنیاد پر فلسفۂ عشق ظاہر ہوتا ہے ، اور ’راستہ‘ بیک وقت ’راستہ‘ بھی رہتا ہے اور شاعر (اور نظم کے کردار ، عاشق) کی نفسیاتی اور ذہنی نشو و نما کا سلسلہ بھی بن جاتا ہے ۔ شاعر بیک وقت داخلی اور خارجی حقیقتوں کے ربط و جذب سے پیدا ہوتی ہے ۔

زیرنظر مضمون میں فلسفۂ عشق اور مذہب عشق کے تصورات کی تاریخ ملحوظ نہیں ہے ۔ بلکہ ان سے جو شاعری رونما ہوئی ہے وہ ملحوظ ہے ۔ اس لیے میں ’مذہب عشق‘ اور شاعری کے رشتے کو اپنے سامنے رکھنا چاہتا ہوں ، تاکہ اس رشتے کے ذریعے یہ دیکھا جا سکے کہ اس رشتے نے کہاں تک اسلامی مزاج کی پیروی کی ہے ۔

(٦)

یہ سوال مجھے ابن عربی (۱۱٦۴ - ۱۲۴۵ھ) کے زمانے میں لے آتا ہے - جو مجاز و حقیقت کے فلسفے کا زمانہ ہے،

ابن عربی کے فلسفیانہ تصورات میں 'خدا اور انسان کے باھمی رشتے کا سوال مرکزی ہے - خدا انسان کے شعور میں قلبی واردات اور تجربے کے نہیں آسکتا - اس لیے ابن عربی کے مطابق 'دل' کی حیثیت بنیادی اور مرکزی ہے - انسان خدا کے بغیر نہیں جی سکتا - اس لیے وہ اپنی زیست کی تکمیل کے لیے 'خدا' کو تلاش کرتا ہے - تلاش کی ساری کہانی فلسفۂ عشق بن جاتی ہے - لمعات میں عراقی (وفات ۱۲۸۹ء) فلسفۂ عشق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''عشق آغاز سے موجود ہے اور عشق کی دو شکلیں عاشق اور معشوق بعد میں رونما ہوتی ہیں - جب عاشق اور معشوق ایک دوسرے کو پہچان لیتے ہیں - تو ساری تلاش خواہش وصل بن جاتی ہے - اور جب ہر امتیاز - امتیاز من و تو - مٹ جاتا ہے تو وہ خدا کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں - جس سے ہر شے کا ظہور و وجود ہے -'' خواہ اس صورت کو عشق کہا جائے یا کشش کے نام سے پکارا جائے لیکن ہر صورت میں امر ایک ہے گو لفظ بے شمار ہیں -''
>
> [لمعات، اقتباس، براؤن تاریخ ادبیات ایران]

عراق کی آواز اصل میں شیخ اکبر ابن عربی کی آواز ہے - گو خدا عشق نہیں ہے - لیکن عشق کے جذبے کی وساطت سے 'خدا' کا شعور حاصل ہوتا ہے - عشق کا جذبہ ابن عربی کے مطابق کسی میکانکی کائنات میں ظاہر نہیں ہوتا - کائنات خدا کے ظہور سے رونماہوتی 'ہے' اس لیے ہر شے، ہر وقت خدا کے مقابل موجود ہے - ابن عربی کی نظر میں 'قرب الٰہی' یا وصل حقیقی کا تصور کوئی حقیقت نہیں رکھتا کیونکہ خدا سے خدا کی کائنات الگ اور علیحدہ نہیں ہے - ابن عربی جسے وصل حقیقی کہتے ہیں وہ اس رشتے کی پہچان ہے جو خدا اور مخلوق کے درمیان قدیم سے قائم اور موجود ہے - ''یہ جاننے کے لیے کہ میرا دانت کہاں ہے یہ ضروری نہیں کہ میں اپنے جسم سے باہر نکل کر دیکھوں اور اپنے دانت کو دانت کہوں - میں اور میرا دانت ہم دونوں ایک ہیں -'' (ابن عربی، روم لانڈو) میں دانت کو اپنے اور دانت کے باھمی رشتے کے حوالے سے پہچانتا ہوں -

'فنا' کے موضوع پر بحث کرتے ہوئے ابن عربی کہتے ہیں کہ 'انا' کا فنا ہو جانا ممکن نہیں - کیونکہ جب تک شعور خود موجود ہے 'انا' بھی موجود ہے - لہٰذا وصل حقیقی اور فنا میں 'انا' کے خاتمے کی کوئی شہادت

نہیں - ابن عربی کے مطابق فنا سے مراد ظاہر کی دنیا کے محو ہو جانے سے ہے اور اس کی جگہ اُن حقیقتوں کی رونمائی ہے جو 'ظاہر' کے اثرات سے ماوراء ہیں - 'فنا' در اصل ظاہر کی دنیا کو محو کرکے خود کو خدا کے روبرو دیکھنے کا نام ہے -

ابن عربی کا فلسفہ اسلامی تاریخ کا ایک حصہ ہے - جو انسان اور خدا کے رشتے کو قرآنی تعلیمات کی روشنی میں مرتب کرتا ہے - اور انسان کو داخلی تجربے اور مجاز کے علم کی مدد سے اُن رشتوں کی خبر دیتا ہے جو انسان اور خدا کے درمیان موجود ہیں -

(۷)

امراءالقیس کے بعد ابن عربی پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے عشق کی شاعری کو ایک عظیم‌الشان قامت دی ہے - اور انسانی تاریخ میں یہی وہ بلندترین شخصیت ہیں جن سے تیرھویں صدی میں نہ صرف مغربی یورپ کی شاعری اور ڈانٹے متاثر ہوئے ہیں بلکہ سارا عالم اسلام ان کے مجاز و حقیقت کے فلسفے سے متاثر ہوا ہے - اور ان کا دیا ہوا انداز آجکل بھی بدستور کارفرما ہے -

اس وقت میں ابن عربی کی تصنیف ترجمان الاشواق کا ذکر کرنا چاہتا ہوں - جس میں عشقیہ قصیدے درج ہیں - ان قصیدوں میں جو پہلی بات دکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ نظم کے کردار تمثیلی ہیں - یعنی اُن کا وجود نصف انسانی اور نصف فکری ہے - اس لحاظ سے جب عشق کا جذبہ ظاہر ہوتا ہے - تو وہ تمثیلی کرداروں کے حوالے سے فوراً تمثیلی صورت اختیار کر لیتا ہے - مثلاً

''میرے جسم کے ملک کے ایک باغ میں
فاختہ مسافت کی ٹہنیوں پر بیٹھی ہے
تمناؤں سے شکستہ حال ، اپنے لہو کی آگ میں خود فراموش
کیونکہ جو کچھ میرے ساتھ ہوا ہے ، وہی اُس پر بھی وارد ہوا ہے''

[اُنچاسواں قصیدہ]

اور ـــــــ ''وہ ہرن
جو میری پسلیوں کی چراگاہ میں بحفاظت مقیم ہے!''

[بیسواں قصیدہ]

ابن عربی کی شاعری کا مرکز ابن عربی کے دل میں ہے - اور اس طرح اُن کی داخلی زندگی میں جو واردات ظاہر ہوتی ہے وہ ہر شے کو استعاروں میں بدل دیتی ہے - اور ہمیں نظموں کے حدود اربعے میں ہر شے علامتی دکھائی دیتی ہے - اس طرح راستے کا جو تصور ظاہر ہوتا ہے ، اُس میں پہاڑ ، پہاڑوں

کے درے ، ویرانے ، وادیاں ، مقامات ، چٹانیں ، ریگستان ، چراگاہیں ، گھر ، ممالک ، قلعے، باغات ، کھنڈر ، زمزم کا چشمہ اور مقبرے دکھائی دیتے ہیں - جن کے ارد گرد سفر اور راستے کا سارا جال بنا گیا ہے - اس دنیا میں ہمیں اونٹ ، طاؤس ، فاختہ ، گھوڑے اور ہرن دکھائی دیتے ہیں - سورج ، چاند اور ستارے بھی اس میں شامل ہیں - ان کے درمیان کنواری لڑکیاں اور بیاہتا عورتیں نظر آتی ہیں - اور آخر میں ایک نازک لڑکی دکھائی دیتی ہے ''جو محل کے اندر پہرے میں ہے اور بیاہتا عورتوں کے درمیان سے لچکتی ہوئی آ رہی ہے''-

ترجمان الاشواق میں دراصل عشق کے جذبے کو استعاروں اور علامتوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے - اس لئے ہر واردات کو اشیاء کے نئے راستے سے ایک نئی صورت دی گئی ہے ، جس سے ایک عالمگیر سچائی پیدا ہوئی ہے - ترجمان الاشواق میں مرکزی خیال جدائی کا ہے - رخصت کا دن ، اور وداع کا وقت ، ترجمان الاشواق کے قصیدوں کو ایک پس منظر مہیا کرتا ہے جس میں قافلے اونٹنیاں اور عورتیں سفر کر رہی ہیں - شاعر اس قافلے کے ہمراہ نہیں ہے لیکن اس سے اتنا دور بھی نہیں ہے کہ قافلے کا پتہ نہ پا سکے - شاعر اپنی جدائی کو مختلف پیرایوں میں بیان کرتا ہے - مثلاً

''وہ عراق کی بیٹی ہے اور میں یمن کا رہنے والا ہوں
کیا تم نے کبھی دو مخالف سمتوں کو ملتے ہوئے دیکھا ہے ؟
اور کیا کبھی جنوب اور شمال بھی باہم یکجا ہوئے ہیں ؟''

[بیسواں قصیدہ]

اور پھر

کاش تم نے ہم دونوں کو رمہ کے مقام پر دیکھا ہوتا
جب ہم پر ایسی کیفیت طاری تھی...
جب یمن اور عراق باہم جذب ہو جاتے ہیں''

[بیسواں قصیدہ]

عشق اور جدائی کا جذبہ اسی عقیدے میں ایک مختلف شکل اختیار کر لیتا ہے -

''اے کاش ! میں اور میرا باپ اس ہرن کا معاوضہ بنتے
جسے خدا نے پالا ہے ،
اور جو میری پسلیوں کی چراگاہ میں بحفاظت مقیم ہے ،
اس مقام کی آگ روشنی ہے ،
یونہی روشنی آگ کو بجھا دیتی ہے''

ان فقروں میں ہرن ، پسلیوں کی چراگاہ کے حوالے سے انسانی دل کی

علامت بنتا ہے اور 'خدا نے پالا ہے'، کے تعلق سے 'دل' کو قرب الٰہی کا مصداق کہا گیا ہے - 'آگ' ابن عربی کے کلام میں ، 'محبت' کی علامت ہے - اور 'روشنی' علم کی علامت ہے - یعنی دل میں محبت کا قیام در اصل انسانی شعور کا قیام ہے - اور جب یہ روشنی ظاہر ہوتی ہے اُس وقت 'اطمینان' بھی ظاہر ہوتا ہے -

یہی نکتۂ نظر ہر عقیدے میں کارفرما دکھائی دیتا ہے - مثلاً

''میرے جسم کے ملک کے باغ میں
فاختہ مسافت کی ٹہنیوں پر بیٹھی ہے
تمناؤں سے شکستہ حال اور اپنے لہو کی آگ میں خود فراموش ،
کیونکہ جو کچھ میرے ساتھ ہوا ہے وہی اُس پر بھی وارد ہوا ہے!
اپنے نر کے ماتم میں ، وقت کو بددعائیں دیتے ہوئے جس نے اُسے موت دی ،
جس نے مجھے موت دی ہے ،
ہائے جدائی کا دن! ہائے وصل کا روز!''

[اُنچاسواں قصیدہ]

اس قصیدے کی وضاحت کرتے ہوئے ابن عربی 'فاختہ' کی علامت کو 'روحانی اوصاف'، کہتے ہیں - ' تمناؤں' سے محبت کی آگ اور جذبہ مراد لیتے ہیں - اور 'نر' سے اُن کی مراد جسم ہے - قصیدہ اس علامتی پس منظر میں ایک ایسے شخص کے کرب کی سرگزشت بن جاتا ہے جو اپنے فانی بدن میں ایک ایسی کیفیت سے دو چار ہے جو موت اور وقت کے جارحانہ حملوں کے سامنے بے بس ہے - ہم ابن عربی کی علامت 'فاختہ' کو روحانی اوصاف سمجھیں یا نہ سمجھیں - تا ہم حقیقت یہ ہے کہ جسم کو ملک کی حدود میں بدلتے ہوئے اور اس میں ایک باغ کی نشاندھی کرتے ہوئے جب ابن عربی اس میں 'فاختہ' کا چہرا دکھاتے ہیں - تو 'فاختہ' باغ کے حوالے سے ایسی کیفیات کی علامت بن جاتی ہے - جو قابل قبول اور اچھی ہیں یعنی اُن میں وہ منفی کیفیتیں شامل نہیں ہوتیں جن کے لئے باغ کی بجائے کوئی منفی علامت وضع کی جا سکتی ہے - لیکن یہ 'فاختہ' بھی ایک تصور ہے جو 'مسافت' یعنی دوری کی ٹہنیوں پر بیٹھی ہے ، یعنی فاختہ بھی شاعر کے تجربے سے سر دست باہر اور دور ہے - اور اس احساس کے ماتحت کہ وہ شاعر کے جسم میں رہتے ہوئے دور ہے ، وہ بھی دل شکستہ ، عشق سے نڈھال اور جذبے کی گرمی سے بے حال ہے - اگر شاعر فاختہ کا خواھشمند ہے تو فاختہ بھی شاعر کی آرزو مند ہے - فاختہ کی بے تابی یہ ہے کہ وہ اپنے 'نر' یعنی خواھش کرنے والے

جسم سے دور رہ کر ماتم میں ہے - اور وقت کو بددعائیں دے رہی ہے کیونکہ 'وقت' نے اسے جسم سے الگ کر دیا ہے - حالانکہ وجود میں آنے سے پہلے فاختہ اور شاعر کا جسم دونوں ایک تھے - وجود نے فاختہ کو شاعر کے جسم سے علیحدہ کر کے اسے 'موت' یعنی نفیٔ زیست کی اذیت سے دو چار کیا ہے - لیکن جب یہ فقرہ - ''جس نے مجھے موت دی ہے'' سنائی دیتا ہے - تو معلوم ہوتا ہے کہ فاختہ ، اور شاعر کے جسم کے علاوہ ایک تیسری آواز بھی نظم میں شامل ہے - اور یہ آواز ، نہ تو شاعر کا جسم ہے اور نہ فاختہ ہے ، بلکہ شاعر کی انا ، — یعنی (میں ہوں) کا احساس ہے - اس موقعہ پر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسم 'فاختہ' اور شاعر کا شعور ، تینوں ایک دوسرے سے الگ الگ ہیں - اوز یکجائی کے لئے بے تاب ہیں - آخری فقرہ — ہائے جدائی کا دن ! ہائے وصل کا روز - ان تینوں اکائیوں کے الگ الگ ہو جانے اور پھر یکجا ہو جانے کی خواہش کا ایک شدید اظہار ہے -

ابن عربی کی شاعری سے ایک بات ضرور واضح ہوتی ہے کہ نظموں کے خوب صورت استعارے کے عین نیچے تصورات کا پیچیدہ جال بچھا ہوا ہے - تصورات استعاروں کے ساتھ کچھ اس خوب صورتی سے مربوط ہوتے ہیں اور بعض اوقات استعارہ کو آپس میں باندھ کر ایک ایسا نقش پیدا کرتے ہیں - جو نظم کو دھرا مفہوم دیتا ہے - ایک مفہوم ظاہر کا مفہوم ہوتا ہے - جو استعارے کی مدد سے پیدا ہوتا ہے - اور دوسرا مفہوم وہ ہے جو استعارے اور نظم کے فکری حدود اربعے سے نمایاں ہوتا ہے - لیکن جو بات قابل غور ہے ، یہ ہے کہ اس سارے عمل میں ظاہر و باطن کی کوئی ایسی تخصیص نہیں ہوتی - جیسے کسی سطح کے اوپر نیچے ہونے کی تخصیص سے نمایاں ہے - استعارہ اور تصور دونوں ایک ہی وقت میں موجود ہوتے ہیں - اور شاعر ان کے ریشوں میں اپنی آواز اور جذبے کو داخل کرکے انہیں ایک 'زندہ' صورت دیتا ہے - ابن عربی کی تمثیلی شاعری اس لحاظ سے حکایات کی شاعری سے بالکل جدا ہے - کیونکہ یہاں 'واردات' ظاہر ہوتے ہی تصور اور استعارہ دونوں کو اپنی لپیٹ میں لے کر اپنے 'وجود' کو لفظوں میں ڈھالنا شروع کر دیتی ہے -

ابن عربی کے ترجمان الاشواق کی ایک دوسری خصوصیت یہ ہے کہ لفظوں میں ہر مقام پر 'محبوب' موجود ہے اور اس کی موجودگی شاعر کو 'واردات عشق' کے اظہار کا موقع دیتی ہے - امراءالقیس کے ہاں ہم نے صرف محبوب کا ذکر سنا تھا - اور ہم قاری کی حیثیت میں امراءالقیس کے محبوب سے متعارف اور آشنا نہیں ہوئے تھے لیکن ابن عربی کے قصیدوں میں

'محبوب' ہمیشہ ہماری آنکھوں کے سامنے ہے - اور خود شاعر بھی اُسے نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیتا - مثلاً -

''وہ اُٹھی اور سب نے دیکھا جس طرح سورج نکلتا ہے
اور جب وہ اوجھل ہوئی تو میرے دل کے پر جگمگانے لگی،،

[بیسواں قصیدہ]

محبوب کی نظم میں ہمیشہ موجودگی اس امر کی شہادت ہے کہ شاعر محبوب کو اپنے راستے اور سفر کا ساتھی نہیں بلکہ رہنما سمجھتا ہے - شاعر محبوب کی رہنمائی میں اپنی 'واردات' کو دریافت کرتے ہوئے اپنے آپ کی دریافت کرتا ہے - ابن عربی کی شاعری میں 'صداقت' کی دریافت صرف عشق کے جذبے سے ممکن ہوتی ہے - ایک اور خصوصیت جو قابل ذکر ہے، یہ ہے کہ 'محبوب' رہنما کی حیثیت میں شاعر سے سفر میں ہمیشہ آگے ہے اور آگے رہتی ہے - یہاں تک کہ شاعر اپنے سفر میں اور اُس کی رہنمائی میں ایک ایسے مقام تک آ پہنچتا ہے - جہاں وہ 'محبوب' استعارے کا لباس اُتار کر تصور کا روپ اختیار کرلیتی ہے - یعنی نقش سے استعارہ محو ہو جاتا ہے - اور تصور اُس جامع تصور میں گم ہو جاتا ہے جس سے ''ارواح و اجسام'' کا عالم مرتب ہوا ہے - یہاں شاعر اپنے آپ کو پوری کائنات کے روبرو دیکھتا ہے - اور اُس کا سفر ایک خاص شکل میں ختم ہوتا ہے -

''وہ بان کے درخت پر جو مسافت کا درخت ہے ظاہر ہوئی -
اور اُس نے بیش قیمت اور چھپے ہوئے موتی اپنے لئے زیبائش کو چن لئے
اور ذات الاضا پر چھپے ہوئے شیر سے خوفزدہ ہوئی
اور ضوالسلام کے مقام پر اُس نے میری زندگی کا لہو
اپنی ہلاکت آفریں نظروں میں سمیٹ لیا
اُس کا خورنق (قلعہ) آسمانوں سے بلند تر ہے
اور نظر کی بینائی سے منزلوں پرے ہے !''

(اُنسٹھواں قصیدہ)

اس قصیدے میں دوری، روشنی، اونچائی اور خوب صورتی کے اشاروں کے عین وسط میں خورنق کی علامت ہے - جو ان اشاروں کے درمیان نہ صرف چمکتی ہے بلکہ چمک کر روشنی کو پیدا کرتی ہے - 'چھپے ہوئے شیر' سے پہلا اشارہ تو اندھیرے کی طرف ہے - اور دوسرا اُن طاقتوں کی جانب ہے جو شیر کی علامت کے ذریعے اندھیرے کی نمائندگی کرتی ہیں - لیکن سارے قصیدے کا مرکزی خیال 'محبوب' کا ایک ایسا مقام ہے جہاں شاعر صرف روشنی

دیکھتا ہے اور قلعے کو پہچانتا ہے - اور جس حقیقت سے آشنا ہوتا ہے یہ ہے کہ اُس کا خورنق نظر کی بینائی سے منزلوں پرے ہے -

(۸)

اب میں ابن عربی کے کلام کے اُس پہلو کا ذکر کرتا ہوں جو واقعی متنازعہ فیہ ہے - یہ پہلو 'اسلام اور ادب' کے بنیادی رشتے کو کئی طرح متاثر کرتا ہے - یہ پہلو ابن عربی کے کلام کا وہ حصہ ہے جہاں وہ خدا اور مذہب کا ذکر کرتے ہیں - میں نے ابن عربی کے ضمن میں یہ بات کہی تھی کہ ابن عربی کے فلسفے میں 'انسان اور خدا' کے رشتے کا سوال مرکزی ہے - ترجمان الاشواق میں ایک جگہ 'محبوب' کا ذکر کرتے ہوئے ابن عربی کہتے ہیں :

''وہ آسمانوں کا چمکتا ہوا سورج دکھائی دیتی ہے جو ادریس کے سینے میں ہے
وہ یسوع ہے ، روشنی میں توریت
اور میں موسیٰ کی طرح اُس کا خواستگار ہوں
وہ رومی کلیسا کی بیٹی ہے
وہ اکیلی ویرانے میں مقیم ہے اور اُس نے اپنی تنہائی میں یادگار کے لیے مقبرہ بنا رکھا ہے
وہ ہمارے مذہب ، زبور ، اور یہودی
اور عیسائی بزرگوں کی فراست میں ہے
جس دن وہ وداع ہوئی ، میں نے اپنے صبر کو پکارا
اور جب میں قریب المرگ تھا تو میں نے اُس کے جمال اور حسن سے شفا چاہی
اور وہ رضا مند ہوگئی'' [دوسرا قصیدہ]

یہ قصیدہ ابن عربی کے مذہب کی طرف اشارہ کرتا ہے - ایک اور جگہ وہ کہتے ہیں :-

''میرا دل ہر حالت پر قادر ہے
جہاں راہب کے لئے خانقاہ ، اور بتوں کے لئے معبد
ہرنوں کے لئے چراگاہ ، اور حج کو آنے والوں کے لئے کعبہ ہے
جہاں توریت کے نسخے اور قرآن کی سورتیں ہیں
میرا مذہب عشق ہے اور جہاں میرے اونٹوں کی نکیل مڑتی ہے'
وہیں میرے ایمان کی سچائی ہے''

ابن عربی خدا کو جغرافیے اور تاریخ کی قیود کا پابند خدا تصور نہیں

کرتے - اور اسلام کو انسانی برادری میں کسی ایک گروہ کا مسلک بھی نہیں سمجھتے - ان کے نزدیک انسان ایک ہے کیونکہ خدا ایک ہے - اور چونکہ خدا سب عالموں کا رب ہے اس لیے خدا کو کسی ایک قوم یا علاقے سے منسوب کرنا قرآنی تعلیمات کی خلاف ورزی کرنا ہے - ابن عربی کا نکتۂ نظر بنیادی طور پر اسلامی ہے - اور اسی حدود اربعے سے رونما ہوتے ہوئے انسانیاتی نکتۂ نظر بن جاتا ہے - ابن عربی ہماری علمی تاریخ میں مذھبی انسانیت کے پہلے اور سب سے بڑے ترجمان ھیں جو اسلام کے خدا کو ایک ھمہ گیر اور جامع تصور میں سمو کر سارے انسانوں کی رسائی میں پہنچا دیتے ھیں - اسلام کا خدا ابن عربی کے نزدیک ایک اور واحد خدا ہے جس کے ظہور سے نہ صرف انسان کا وجود ھوا ہے بلکہ کائنات بھی عالم وجود میں آئی ہے - جہاں تک اسلام کے مذھب ھونے کا سوال ہے ابن عربی اس ضمن میں اپنے مذھب کو دوسرے مذاھب سے ھمکنار کرنے کے بجائے اپنے مذھب ھی کی سرحدوں کو اس قدر وسیع کر دیتے ھیں کہ سارے مذاھب اس میں شامل ھو جاتے ھیں - یہ عالم گیر انسانیاتی نظریہ تصور اور استعارے (مجاز و حقیقت) کے فلسفے کے زیر اثر پیدا ھوتا ہے - اسی بات کو عراقی نے لمعات میں ''امر ایک ہے مگر اس کی صورتیں بے شمار ھیں'' کہا ہے -

لیکن جو بات قابل غور ہے یہ ہے کہ ابن عربی قرآنی تعلیمات اور اسلامی روائیت سے باھر نہیں جاتے - خدا کا تصوراتی مسئلہ ننانوے ناموں سے باھر نہیں جاتا - وہ ننانوے ناموں سے باھر نکل کر اللہ کو کسی دوسرے نام سے مخاطب نہیں کرتے - یہ اس بات کی گواھی ہے کہ ابن عربی کا مذھبی انسانیاتی نظریہ ھر حال میں اسلامی رھتا ہے -

(۹)

اب میں شاہ وارث کا ذکر کرتا ھوں - آن کا زمانہ ۱۷۳۵ سے ۱۷۹۸ کا زمانہ ہے -

ھمارے ملک میں مسلمانوں کا مذھبی انسانیاتی نظریہ لودھی بادشاھوں کے زمانے میں دکھائی دیتا ہے - اس نظریے کی مثال شاہ نانک (۱۴۶۹ - ۱۵۳۸) کی تعلیمات ھیں جن میں خدا کا ھمہ گیر انسانیاتی تصور ملتا ہے، جسے ھم نے ابن عربی کے کلام میں بھی دیکھا ہے - تصوف کا فلسفہ جو ابن عربی کے ذریعے مہذب دنیا میں پھیلا تھا، اصل میں اسلامی انسانیاتی فلسفہ تھا - جس کا مقصد انسان کو ایک واحد زندہ خدا کے علم سے آشنا کرنا تھا - اس انسانیاتی فلسفے کے مطابق انسان گروھوں میں منقسم نہیں بلکہ ایک ایسی اکائی اور صداقت ہے جو مصنوعی گروہ بندی سے بلند ہے - لہذا جب اس

فلسفے کی تلقین ہوتی تھی تو انسانیت اس کی مخاطب ہوتی تھی - جہاں تک عرب ممالک کا تعلق تھا وہاں ابن عربی کا انسانیاتی فلسفہ اسلام کے مصدقہ اصولوں اور تعلیمات کی روشنی میں مستعمل تھا - لیکن اس برعظیم کی کیفیت مختلف تھی - یہاں مسلمانوں کا ایک رجعت پسند مفتوح قوم سے واسطہ تھا جو اسلام کو ناپسند کرتی تھی - غزنوی دور سے تغلق دور تک مسلمان مفکرین ہندو فلسفے اور ہندوؤں سے فکری طور پر بالکل الگ رہے اُن کا کام اسلام کی تبلیغ کا تھا - لیکن شاہان تغلق کے زمانے میں مسلمان عالموں نے سنسکرت کی کتابوں کو فارسی میں ترجمہ کر کے ہندوؤں کو مسلمانوں کے قریب لانے کی کوشش کی - اس کوشش کا نتیجہ یہ نکلا کہ مسلمان عالموں مفکروں اور صوفیاء کی مجلسوں میں ہندو بھی شرکت کرنے لگے - اور خیالات کی دوطرفہ آمد و رفت شروع ہوئی -

اس فکری رجحان کے باعث توحید کے تصور نے ہندو فلسفے میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا - لیکن جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے انہوں نے ہندو فلسفے کو اپنے علم‌الکلام کی روشنی میں سمجھنے کی ابتدا کی - شاہ نانک اس فکری سمجھوتے کی ایک نمایاں مثال ہیں - جب یہی رجحان دین الٰہی کی شکل میں ایک بڑے پیمانے پر اکبر کے زمانے میں ظاہر ہوا تو ایک طرح کی تحریک رونما ہوئی جس کا مقصد تمام مذاہب کو ایک الٰہی مذہب میں بدلنا تھا - یہ تحریک دراصل اسلام کو ہندو مت میں جذب کرنے کی کوشش تھی - جس سے نہ صرف اسلام کی صورت بدل جاتی تھی بلکہ ہندو مت بھی اپنی شکل بدل لیتا تھا - میرا مطلب ہندومت کی تاریخ سے نہیں - کیونکہ 'دین الٰہی ، کو ہندوؤں نے بالکل قبول نہیں کیا تھا میرا مقصد مسلمانوں پر دین الٰہی کے اثر کو جانچنا ہے - گو اس نئے مذہب کے پیرو بھی مسلمانوں میں پیدا نہ ہو سکے تاہم اس نے ایک نئے طرز فکر کو ضرور رائج کیا - یہ طرز فکر اسلام اور ہندو مت کے درمیان مصالحت کا طرز فکر تھا - ایک ایسی مصالحت جو اللہ کو ہندو دیوتاؤں سے غلط ملط کر دیتی تھی اور مسلمانوں کے تربیت میں ہندو تاریخ اور دیو مالا کی شخصیتیں بھی شامل ہو جاتی تھیں - یہ انسانیاتی طرز فکر گو مذہبی تھا مگر اس کی اسلامی صورت میں ہندو عناصر شامل ہو چکے تھے - دھلی کے ارد گرد دین الٰہی کے خلاف جو رد عمل اکبر کی وفات کے فوراً بعد شروع ہوا وہ پایۂ تخت سے دور افتادہ شہروں میں اتنا با اثر ثابت نہیں ہوا تھا - جہاں تک شمال مغربی صوبجات کا تعلق تھا لاھور کے قرب و جوار میں آزاد خیال مذہبی انسانیات کی بنیاد پڑ چکی تھی - اور شاہجہان کے زمانے میں حضرت میانمیر اور

سکھ گروؤں کا آپس میں گہرا تعلق تھا ۔ شہزادہ داراشکوہ اس مذہبی انسانیات کی نمائندگی کرتا ہے ۔

ابن عربی کی مذہبی انسانیات اسلامی فکر کے دائرے سے باہر نہیں جاتی ۔ ابن عربی کسی غیر اسلامی دیومالا یا فلسفے کے ساتھ سمجھوتہ نہیں کرتے ۔ لیکن شہزادہ داراشکوہ اسلامی اور آریائی نقطۂ نظر کا موازنہ کرتا ہے ۔ اور اس طرح ثابت کرتا ہے کہ دونوں کی انتہا ایک ہے ۔ دونوں کی اصطلاحیں ایک ہی قسم کے معانی دیتی ہیں ۔ توحید مطلق ۔ حقیقۃ الحقائق ، نور ، ماسوا ، موجود موہوم ، باطن و ظاہر ، محیط اور ساری ، صفات اور اسم ، ۔ ان مختلف اصطلاحوں کی ہم معنی سنسکرت اصطلاحیں جس طرف اشارا کرتی ہیں یہ ہے کہ ہندو اور مسلمانوں کے مابین اگر کوئی تفاوت ہے تو وہ محض سطحی ہے ۔ بنیادی طور پر دونوں کی مذہبی انسانیات ایک ہے ۔

داراشکوہ کی مذہبی انسانیات میں انسانیات کی جانب میلان زیادہ ہے ۔ اور اسلام کے مذہب ہونے کی صداقت کی طرف مقابلتاً کم ہے ۔ یہ صورت حال اسلامی نقطۂ نظر کو اسقدر وسیع کر دیتی تھی کہ اسلامی نقطۂ نظر کی گرفت کمزور پڑنے لگتی تھی ۔ اس انسانیات کی روشنی میں جو نتائج وضع ہوتے تھے انہیں اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے ۔

۱ ۔ رحمٰن اور رام ایک ہیں ۔
۲ ۔ دھیان اور مراقبہ کا ایک ہی مطلب ہے
۳ ۔ جوگ لینا مرشد حاصل کرنے ہی کا ایک راستہ ہے ۔
۴ ۔ خدا سب کا مشترک رب ہے ۔
۵ ۔ زندگی کا مقصد پرماتما کا گیان ہے ۔

(۱۰)

جس نوع کا فکری ماحول داراشکوہ کے زمانے میں تھا وہی فکری ماحول وارث شاہ کے زمانے میں بھی دکھائی دیتا ہے ۔ وارث شاہ کی ذہنی تربیت میں لاہور کی مذہبی انسانیات شامل تھی وگرنہ وہ جوگی بالناتھ اور رام و رحمٰن کا اکٹھا ذکر نہ کرتے ۔ میں صرف بالناتھ اور رام و رحمٰن کے استعمال کو خاص طور پر مدنظر نہیں رکھتا ۔ کیونکہ 'ہیر' میں کئی مقام ایسے ہیں جہاں وارث شاہ نے ہندو دیومالا اور تصورات کو کھل کر استعمال کیا ہے ۔ واقعاتی سطح پر ہیر کی کہانی میں بھی ایسے اجزا ہیں جو رسومات سے تعلق رکھتے ہیں ۔ اور سب سے بڑی بات رانجھے کا ایک ہندو جوگی سے جوگ لینا ہے ۔ یہ باتیں ایسی ہیں جنہیں 'اسلام' کے اثر

کی بجائے مقامی حالات کے اثر سے منسوب کیا جا سکتا ہے ۔ مسئلہ یہیں ختم نہیں ہوتا ۔ کیونکہ جب وارث شاہ اپنے اُستاد کو نظم پڑھ کر سناتے ہیں ۔ تو وہ بھی ہندو اثرات کی موجودگی کو برا نہیں مانتے ۔ اور نہ اپنی ناپسند کا اظہار ہی کرتے ہیں ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اُس زمانے میں لاہور کی اسلامی علمی فضا ، دہلی کی اسلامی علمی فضا سے مختلف تھی ۔ شاہ وارث کے اُستاد بھی داراشکوہ کی انسانیات سے متاثر دکھائی دیتے ہیں ۔

اس موقعہ پر میں اس انسانیات کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اس انسانیات میں گو اسلام کی حیثیت مرکزی دکھائی نہیں دیتی لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب بھی اس انسانیات کا کوئی مسلمان شاعر استعمال کرتا تھا تو نتیجہ اسلامی حوالوں ہی سے مرتب ہوتا تھا ۔ ایک اور بات جو قابل غور ہے یہ ہے کہ زیر نظر مضمون میں مذہبی شاعری میری بحث میں شامل نہیں ہے ۔ کیونکہ میں نے جو شاعر منتخب کئے ہیں وہ مذہبی انسانیاتی مزاج کے شاعر ہیں ۔ میری تلاش اس مزاج کے پیچھے 'اسلام' کے اثر کی نشاندھی ہے ۔ اور اس طرح یہ دیکھنا ہے کہ کہاں تک 'اسلام' ہمارے ادب کی سمت نمائی کرتا ہے ۔ اور اس طرح اس ادب کی تخلیق میں کہاں تک حصہ لیتا ہے ۔ یہ کہہ کر میں شاہ وارث کی 'ہیر' کا ذکر کرتا ہوں ۔

(۱۱)

پہلی بات جو 'ہیر' میں دکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ ہیر اور رانجھے کی سرگزشت کے ذریعے شاہ وارث دراصل عشق کے جذبے کی نشاندھی کرتے ہیں ۔ اصل مقصد عشق کا جذبہ ہے اور ہیر و رانجھا اس جذبے سے پیدا ہوتی ہوئی انسانی صورتیں ہیں ۔ نظم اپنا مرکزی لہجہ حمدباری تعالیٰ سے اخذ کرتی ہے ۔ اور اس طرح جس کہانی کا بیان ہوتا ہے وہ حمد باری تعالیٰ سے براہ راست متعلق ہے ۔ شاہ وارث عشق کو کائنات کی بنیاد سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ خدا نے عشق کو اپنی ذات میں برنگ عاشق قبول کر کے نبی رسول کو اپنا محبوب قرار دیا ۔ انسان کا مقام اور مرتبہ صرف عشق کے غم کے باعث ہے ۔ کیونکہ "جو عشق کو قبول کرتے ہیں اُن کی زندگی خوشیوں کا گلزار بن جاتی ہے"۔ یہ نظریہ ہم ابن عربی اور عراقی کے ضمن میں پہلے دیکھ چکے ہیں۔

شاہ وارث کی اپنی وضاحت یہ ہے ۔ کہ 'ہیر' میں کردار تمثیلی ہیں یعنی 'ہیر' روح ہے ، رانجھا جسم ہے ۔ پنج پیر پانچ حواس ہیں ۔ سہتی موت ہے اور رانجھے کی ونجھلی (بنسری ، الغوزہ) انسانی نطق کی علامت ہے ۔ یہ وضاحت

نظم کو سمجھنے میں واقعی بڑی مدد دیتی ہے - لیکن یہ وضاحت یکطرفہ ہے کیونکہ کردار واقعاتی بھی ہیں اور اس طرح انسانی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں - اگر یہ کہا جائے کہ 'ہیر' کے مرکزی کردار نصف انسانی اور نصف فکری ہیں - تو نظم اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے کیونکہ سہتی میں 'موت' کا کوئی بھی اشارا نظر نہیں آتا - اس طرح عیالی میں منکرنکیر کی شباہت نظر نہیں آتی - تمام تر کردار انسانی واقعے سے تعلق رکھتے ہیں - انہیں تمثیلی کہہ کر نظم کی عظمت میں بہت کم اضافہ ہوتا ہے -

میں 'ہیر' پر بحث کرتے ہوئے کرداروں کی تمثیلی خصوصیت کو اپنی بحث میں شامل کرنا نہیں چاہتا - حالانکہ تمثیلی خصوصیت جس کے مطابق 'ہیر' کے کرداروں کو شعری اور فکری طور پر مرتب کیا گیا ہے وہ ابن عربی سے شروع ہوتی ہوئی روایت میں پہلے سے موجود ہے - اور اس لحاظ سے اس نظام فکر کا حصہ ہے جسے مسلمانوں نے اسلام کے زیر اثر تخلیق کیا تھا -

'ہیر' کو یہ کہنے کی بجائے کہ اس میں واقعے کو تمثیلی رنگ دیا گیا ہے ، اگر یہ کہا جائے کہ اس میں تمثیل کو واقعاتی صورت دی گئی ہے تو بہت سی دقتیں رفع ہو جاتی ہیں - 'ہیر' کا اصل موضوع عشق اور انسانی زندگی کا ایک ایسا باھمی رشتہ ہے جسے دنیا اور مجلسی زندگی کے ضمن میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے - دنیا ایک پیچیدہ صورت حال کے طور پر اپنی مجلسی ، اخلاقی اور کاروباری صورت میں عشق کے مرکزی تصور کے گرد پھیلی ہوئی ہے - جہاں عشق کے تصور پر ہر پہلو سے تنقید کی گئی ہے - اور اس طرح اس تصور کا ایک ایسا مقام معین کیا گیا ہے جسے دنیا کے منظر و پس منظر میں ہر اعتبار سے فضیلت حاصل ہے - یہ کہتے ہوئے میں اس بات کو فراموش نہیں کرتا کہ ہیر کا قصہ واقعے کے طور پر شاہ وارث سے پہلے موجود تھا - لیکن جو خصوصیت شاہ وارث کی نظم میں ہے وہ اس کی ترتیب نو ہے جس میں شاہ وارث نے ہیر کے قصے کی فکری اور مذہبی تاویل و شرح کی ہے -

(۱۲)

شاہ وارث کی نظم دراصل رانجھے کی قلبی نشو و نما کی کہانی ہے جس میں رانجھے کی داخلی زندگی میں ایسی گہری تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں کہ نظم کے خاتمے کا رانجھا نظم کے آغاز کے رانجھے سے مختلف دکھائی دیتا ہے - رانجھا تخت ہزارے کا رہنے والا نوجوان ہے جو باپ کی وفات کے بعد اپنے بھائیوں کے حسد اور عداوت کا شکار بن جاتا ہے - زمین کی تقسیم میں

رانجھے کے حصے بنجر زمین آتی ہے - رانجھے کی طبیعت دنیا داری کے معیاروں کے مطابق غیر ذمہ دارانہ ہے اس لئے اُس کا اپنے بھائیوں اور اُن کی بیویوں کے ساتھ مل کر رہنا مشکل ہو جاتا ہے - اور رانجھا ترک وطن کرتا ہے - شاہ وارث رانجھے کے ترک وطن کو فکری زاویے سے دیکھتے ہیں - رانجھے کو درویش کہہ کر مستقبل میں رونما ہونے والی کیفیت کی طرف اشارا کرتے ہیں - 'ترک وطن' کو روح کا جسم سے جدا ہونا کہتے ہیں -

گھر کو چھوڑنے کے بعد رانجھے کی پہلی منزل مسجد ہے - جہاں وہ رات کے اندھیرے میں قیام کرتا ہے لیکن مسجد کا محافظ مولوی اُسے غیر شرع کہہ کر مطعون کرتا ہے - رانجھا صبح ہوتے ہی مسجد کو چھوڑ کر دریا کے کنارے پر پہنچتا ہے - اور کشتی پر دریا کو عبور کر کے دوسرے کنارے پر پہنچتا ہے - یہ دریا چناب ہے - یہاں اُسے 'ہیر' کی سیج دکھائی دیتی ہے - جو ایک کشتی میں سجی ہوئی ہے - رانجھا اس سیج پر سو جاتا ہے - اور جب ہیر کو اس کی خبر پہنچتی ہے وہ غصے میں وہاں آ کر رانجھے کو سزا دینا چاہتی ہے مگر اُس پر فریفتہ ہو جاتی ہے رانجھا، ہیر کے باپ کے پاس چرواہے کے طور پر ملازم ہو جاتا ہے - اور اس طرح رانجھے کی ہیر سے اولین ملاقات کا واقعہ مکمل ہوتا ہے -

دریا کے کنارے بیابان میں رانجھے کی پانچ پیروں سے پہلی بار ملاقات ہوتی ہے - ہیر سے ملاقات ایک لحاظ سے پانچ پیروں سے ملاقات کا باعث بھی ہے - یعنی رانجھا جہاں ایک طرف ہیر سے آشنا ہوتا ہے وہیں دوسری طرف پانچ پیروں سے بھی آشنا ہوتا ہے - یہ پانچ پیر خواجہ خضر، فرید شکر گنج، بہاء الحق ذکریا ملتانی، سید جلال الدین بخاری، اور لال شہباز ہیں - پانچوں پیر رانجھے کو مختلف تحفے دیتے ہیں - خواجہ خضر پگڑی، فرید شکر گنج رومال، ذکریا ملتانی عصاء، جلال الدین بخاری خنجر اور لال شہباز مندرا، یعنی آرسی دیتے ہیں - تحفے دینے سے پہلے پانچوں پیر رانجھے کو ہیر کی محبت میں کامیابی کی خبر دیتے ہیں - اور مصیبت کے وقت اپنی مدد کا یقین دلاتے ہیں -

اس اثناء میں رانجھے اور ہیر کے عشق کی بات پھیل جاتی ہے - اور رانجھا خفا ہو کر ہیر کے ہاں سے چلا جاتا ہے لیکن اُس کا چلا جانا اچھا نتیجہ پیدا نہیں کرتا - کیونکہ رانجھے کے بغیر سارے مویشی بیابانوں میں مارے مارے پھرتے ہیں - مویشیوں کے لئے رانجھے کو بہ منت تمام واپس بلایا جاتا ہے - رانجھا واپس آ جاتا ہے -

اس موقعہ پر رانجھے کی پانچ پیروں سے دوسری بار ملاقات ہوتی ہے۔ اس ملاقات میں ہیر بھی شامل ہے۔ پانچوں پیر رانجھے اور ہیر دونوں کو عشق کی راہ میں دشواریوں سے آگاہ کرتے ہیں۔ اور خدا پر بھروسہ کرنے کو کہتے ہیں۔

پانچ پیروں سے ملاقات کے بعد ہیر گھر لوٹتی ہے۔ تو قاضی سے اُس کی ملاقات ہوتی ہے جسے گھر والوں نے ہیر کو غیر شرعی افعال سے باز رکھنے کے لئے مشیر اور مددگار کے طور پر بلایا ہے۔ قاضی ہیر کے عشق کو واجب قرار نہیں دیتا۔ اور اسے مجلسی، اخلاقی، شرعی اور مذہبی نارضامندی قرار دیتا ہے۔ رانجھا اس مشکل کے وقت پانچوں پیروں کو یاد کرتا ہے۔ اور اس کی ان سے تیسری بار ملاقات ہوتی ہے۔ یہ ملاقات اپنی تفصیل میں علامتی ملاقات ہے۔ رانجھا اُن کی خدمت میں نغمہ سرائی کرتا ہے۔ عشق اور نغمہ ملکر 'وجد' کی کیفیت کو پیدا کرتے ہیں۔ اور پانچوں پیر اُسے خوش خبری دیتے ہیں کہ 'ہیر' رانجھے سے کبھی جدا نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ ہیر رانجھے کے مقدر کا ایک حصہ ہے۔

مگر مجلسی طور پر حالات اتنے آسان نہیں ہیں۔ ہیر کے والدین ہیر کو بیاہ کر رنگپور اُس کے سسرال بھیج دیتے ہیں۔ اور جھنگ شہر میں رانجھا تنہا رہ جاتا ہے۔ یہاں سے کہانی کے خاتمے تک پانچ پیر پھر ظاہر نہیں ہوتے۔ اب اُن کی بجائے 'ہیر' رانجھے کی رہنمائی کرتی ہے۔ اور سسرال سے رانجھے کو جوگی بن کر رنگپور آنے کا پیغام بھیجتی ہے۔

رانجھا جھنگ شہر کو چھوڑ کر جوگی بالناتھ کے ٹیلے کی راہ لیتا ہے۔ تاکہ بالناتھ سے جوگ لے سکے۔ بالناتھ رانجھے کی عمر کو ملحوظ رکھتے ہوئے جوگ کی دشواریوں کا ذکر کرتا ہے۔ بالناتھ کے چیلے بھی رانجھے کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ مگر آخرکار بالناتھ رانجھے کو جوگی بنا دیتا ہے۔ اور رانجھا جوگی بن کر رنگ‌پور پہنچتا ہے۔ مگر ہیر کے ساتھ ملاقات کامیاب ثابت نہیں ہوتی۔ کچھ عرصے کے بعد رنگ پور کے قریب کالے باغ میں رانجھا آ جاتا ہے۔ اور اُس کی۔ یعنی جوگی کی آمد کی خبر دور و نزدیک پھیل جاتی ہے۔ سہتی، ہیر کے شوہر کی بہن، جوگی کے پاس آتی ہے۔ مگر اُس کی غرض ہیر اور رانجھے کی ملاقات کے لئے کوئی وسیلہ ڈھونڈنا ہے۔ اپنے ساتھ کھانڈ اور بالائی کا طشت جس پر پانچ روپے رکھے ہیں دسترخوان سے ڈھانپ کر جوگی کے پاس لاتی ہے۔ اور کچھ دیر کے بعد جوگی سے کہتی ہے۔

"جھگڑے سارے بے سود ہیں مجھے یہ بتا کہ میں تیرے لئے نذر کو

کیا لائی ہوں۔'' اس کے جواب میں رانجھا کہتا ہے کہ کرامات بہت بڑی شئے ہیں۔ بہر حال جو بات فقیر کہتا ہے وہی خدا کرتا ہے۔ طشت میں کھانڈ اور چاول ہیں۔ اور ان پر پانچ پیسے 'لال روک' رکھے ہیں۔ سہتی اس غلط اندازے پر ہنستی ہے۔ اور کہتی ہے کہ یہ بات تو گلاب کے پھول لانے کی بجائے پیوندی شہتوت لانے کے برابر ہے۔ مگر رانجھا سہتی کی بات سے پریشان نہیں ہوتا۔ اور اصرار سے کہتا ہے کہ وہ طشت پر سے دسترخوان اٹھا کر دیکھ لے کہ کہیں وہاں کھانڈ اور چاول تو نہیں ہیں؟
اور جب سہتی دسترخوان اٹھا کر طشت کو دیکھتی ہے تو۔

——''سہتی کھوہل کے تھال جاں دھیان کیتا کھنڈ چاولاں دا تھال
ہو گیا''
('ہیر' محمد افضل صفحہ ۲۳۵)

اور سہتی رانجھے کی قائل ہو جاتی ہے۔

''ھتھ بنھ کے بینتی کرے سہتی دل جان تہیں چیری آں تیریاں میں۔''
('ہیر' محمد افضل صفحہ ۲۳۵)

رانجھے کی اس آزمائش سے سہتی اس بات کی قائل ہو جاتی ہے کہ رانجھا ہیر کے عشق میں ثابت قدم ہے۔ اس کے بعد وہ دونوں کی ملاقات کا انتظام کرتی ہے۔ اور کالے باغ میں عاشق اور معشوق کی ملاقات ہوتی ہے۔ ملاقات کے بعد 'ہیر' کے جسم پر نشانات واقعاتی رنگ میں طبیعت پر اچھا اثر نہیں ڈالتے اس لئے یہاں ہیر کو تمثیلی کردار کے طور پر دیکھنا پڑتا ہے۔ اگر ہیر بقول شاہ وارث روح کی علامت ہے تو جسم پر نشانات سے سوائے اس کے کوئی اور مطلب نہیں ہے کہ جسم کی اذیتیں اپنا نقش انسانی روح پر چھوڑ دیتی ہیں۔ یعنی پیدائش کے وقت روح و جسم پاکیزہ حالت میں ہوتے ہیں اور جیسے جیسے زندگی کا سفر کٹتا ہے جسم اپنا بوجھ اور اپنا دکھ روح پر ثبت کرتا چلا جاتا ہے۔ یعنی جسم کی چھاپ روح پر پڑتی ہے۔ اگر جسم بے تاب ہے تو روح بھی اس بے تابی سے عاری نہیں ہوتی۔

اس واقعے سے پہلے ہمیں صرف رانجھے کی قلبی حالت کا علم حاصل ہے اور کہانی میں ہیر کا حصہ جزوی ہے۔ مگر یہ واقعہ ہیر کو رانجھے کی قلبی کیفیت میں برابر کا شریک قرار دیتا ہے۔ اور ہم ہیر و رانجھے کو ایک اکائی کی حیثیت میں جاننے لگتے ہیں۔

اس ملاقات کے بعد سہتی ہیر کو کپاس چننے کے بہانے کپاس کے کھیت میں لے جاتی ہے۔ جہاں ہیر کو سانپ ڈس لیتا ہے۔ اس مقام پر کہانی میں واقعاتی رنگ روزمرہ کی سطح سے کچھ زیادہ بلند دکھائی نہیں دیتا۔ ہیر کی جان بچانے کے لئے کالے باغ کے جوگی (رانجھے) کو بلایا جاتا ہے۔ جو رات

کے اندھیرے میں ہیر کو اپنے ساتھ لے کر رنگ پور سے چلا جاتا ہے۔

ہیر کے سسرال والے رانجھے اور ہیر کا تعاقب کرتے ہیں۔ رانجھے کو سفر کی تھکن میں ہیر کی آغوش میں سویا ہوا پا کر گرفتار کر لیتے ہیں۔ ہیر رانجھے سے کہتی ہے کہ وہ عدلی راجہ کے پاس جا کر فریاد کرے۔ رانجھے کی فریاد پر عدلی راجے کے دربار میں سارا مقدمہ پیش ہوتا ہے۔ قاضی ہیر کے سسرال والوں کا فائق حق قرار دیتا ہے اور رانجھے سے ہیر کو جدا کر دیا جاتا ہے۔

اُس وقت ہیر خدا سے دعا مانگتی ہے کہ اس بے انصاف شہر کو آگ لگ جائے۔ ہیر اپنی دعا میں پرانے عہد نامے کے پیغبروں کا ذکر کرتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ جس طرح اے خدا تو نے موسیٰ اور اسماعیل کی مدد کی تھی، اسی طرح میری بھی رستگاری فرما! رانجھے کی دعا میں ساری مثالیں ہندو آریائی تاریخ سے لی گئی ہیں۔ اس دعا کے جواب میں ایک عجیب کرامت ظاہر ہوتی ہے کہ شہر آگ کے شعلوں کی لپیٹ میں آ جاتا ہے۔

اس کرامت کو دیکھ کر عدلی راجہ ہیر کو واپس بلوا کر رانجھے کے حوالے کر دیتا ہے۔ اور رانجھا ہیر کو لے کر جھنگ شہر پہنچتا ہے۔ اور باقاعدہ شادی کی تیاری کے لئے تخت ہزارہ جاتا ہے۔ اس اثنا میں ہیر کو اُس کے لواحقین ناموس اور عزت کے نام پر زہر دے دیتے ہیں۔ ہیر مر جاتی ہے۔

———جب رانجھا اس خبر کو سنتا ہے، دم توڑ دیتا ہے۔

(۱۳)

ہیر وارث شاہ کے اس مختصر جائیزے سے جو ظاہر ہوتا ہے یہ ہے کہ رانجھے کی کہانی چار قصبوں کے گرد گھومتی ہے۔ تخت ہزارہ، جھنگ شہر، رنگپور، کوٹ قبولہ (جہاں عدلی راجہ حکومت کرتا ہے) اور پھر واپس جھنگ شہر پر ختم ہوتی ہے۔ ان قصبوں کے علاوہ دریا اور کشتی اس کہانی کے منظرنامے میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ 'مسجد، تخت ہزارے اور دریا چناب کے درمیان دکھائی دیتی ہے۔ دریا کے دوسرے کنارے پر 'ہیر' اور بیابان مویشی اور پانچ پیر نظر آتے ہیں۔ جھنگ شہر اور رنگپور کے درمیان بالناتھ کے ٹیلے پر کہانی کچھ عرصے کے لئے مزید محرکات کے لئے رکتی ہے۔ رنگپور کا سارا منظر کالے باغ اور کپاس کے کھیتوں کا منظر ہے۔ اگر اس سارے منظر کو یکجا کر کے دیکھا جائے تو اس سارے علاقے میں صرف ایک شخص سفر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظم کا مرکزی کردار رانجھا ہے۔

جو واقعاتی دنیا کا ایک فرد ہے!

اس دنیا میں قصباتی زندگی ساکن ہے - رانجھے کے علاوہ جو دوسرے لوگ سفر کرتے ہیں وہ قاصد ہیں - اُن کے علاوہ کوئی اور شخص چلتا پھرتا ہوا دکھائی نہیں دیتا - اس ساکن ماحول میں رانجھے کا سفر معنی خیز ہے - اس سفر میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں رانجھے کی اپنی مرضی شامل نہیں ہے - تخت ہزارے سے جھنگ شہر کا سفر مجبوری کا سفر ہے - اور پھر جھنگ شہر سے رنگپور، اور رنگپور سے کوٹ قبولہ، اور کوٹ قبولہ سے واپس جھنگ شہر کا سفر ایسا ہے جس کی دوڑی ہیر کے ہاتھ میں ہے - یہ سفر بھی مجبوری کا سفر ہے - کیونکہ دونوں میں اُس کا ارادہ شامل نہیں ہے - پہلے سفر کے موقعہ پر اُسے مجبور کیا گیا ہے کہ وہ تخت ہزارہ چھوڑ کر ترک وطن کرے، دوسرے سفر کے موقعہ پر اُس کے ارادے کی سمت نمائی ہیر کے ہاتھ میں ہے - رانجھا دونوں حالتوں میں بے بس ہے -

اس نظم میں 'دنیا' مجلسی زندگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے - اور جب بھی رانجھا اس دنیا میں داخل ہوتا ہے - یہ دنیا اُسے نا منظور اور رد کرتی ہے - اگر اس صورت حال کو ذرا قریب سے دیکھا جائے تو معلوم ہو گا کہ رانجھے کے سفر کے راستے کے دونوں طرف مجلسی زندگی بکھری ہوئی ہے - جس میں لوگ رہتے ہیں جو روزمرہ کے مسائل، جھگڑوں اور تقاضوں میں گھرے ہوئے ہیں - اس دنیا کی علامت 'قاضی' ہے جو مجلسی زندگی کے نظم و ضبط کو اپنے قانون کے مطابق قائم رکھتا ہے - رانجھے کے سفر کا راستہ گو اسی مجلسی دنیا کے درمیان میں سے گزرتا ہے لیکن اس دنیا سے علیحدہ اور باہر ہے -

رانجھے کے سفر کا راستہ مکان، مسجد، دریا، دریا کے اجاڑ کنارے (بیلہ)، جوگی کے ٹیلے اور کالے باغ سے ہوتا ہوا پھر ویرانے اور آخرکار پہلی بار ایک شہر میں داخل ہوتا ہے - جسے بعد میں آگ لگ جاتی ہے - کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس راستے کی قسمت میں مجلسی زندگی اور دنیا کی گرم بازاری نہیں ہے - یہ راستہ شہروں اور انسانوں کو ناپسند کرتا ہے - جو شخص اس راستے پر گزرتا ہے اور سفر کرتا ہے - وہ 'دنیا' کا حصہ نہیں ہوتا -

میں نے جو کچھ کہا ہے اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے ادب میں غالباً پہلی بار راستے کا تصور اتنی جامعیت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے - شاہ وارث اس راستے کو صراط مستقیم کی صداقتوں کے ساتھ پیش بھی کرتے ہیں - اس سے مراد یہ ہے کہ 'راستے' کے ساتھ 'پلصراط' کی علامت بھی شامل ہو جاتی ہے - 'پلصراط' کی علامت دوزخ کے اوپر پھیلے ہوئے پل کی

علامت ہے ۔ ظاہر ہے کہ ادب میں پلصراط کی علامت ان معنوں میں استعمال نہیں ہوسکتی ۔ اس لیے ہمیں اس نظم میں دوزخ کو مجلسی زندگی میں تلاش کرنا ہوگا ۔ ساری نظم میں سوائے بالناتھ اور سہتی کے رانجھے کا کوئی بھی دوست اور ہمدرد نہیں ہے ۔ رانجھے اور ہیر کے آس پاس دشمنوں ، طعنے دینے والوں ، اور غیروں کی دنیا ہے جہاں اُن پر زندگی کے دن عذاب بن جاتے ہیں ۔ یہ صورت آجکل کی زندگی میں اتنی شدید شاید دکھائی نہ دے کیونکہ آجکل برادری کا فرد پر قابو کمزور پڑ گیا ہے لیکن آج سے اڑھائی سو برس پہلے ، اور تاریخی طور پر چار سو برس پہلے جس دنیا میں ہیر اور رانجھے کا راستہ گزرتا تھا وہ دوزخ سے کسی طرح بھی کم نہیں ۔ نظم میں ہمیں جو نظر آتا ہے ایک آگ رانجھے کے دل میں ہے ۔ اور ایک آگ لوگوں کے طعنوں میں ہے ۔ یہ دونوں طرح کی آگ کے آخر میں حقیقی آگ بن کر ظاہر ہوتی ہے ۔ اور اس آگ کی روشنی میں ہمیں پہلی بار رانجھے کا راستہ نظر آتا ہے جس پر رانجھا ایک کرامت کو ظاہر ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے ۔ یہ کرامت رانجھے کی دعا سے اثر پزیر ہوتی ہے ۔ یہاں پر پل صراط ، اور صراط مستقیم ، دونوں فکری اور شعری طور پر باہم مل جاتے ہیں ۔ اور ہم اس راستے کو جو تخت ہزارے سے شروع ہوتا ہے ، فکری اور اسلامی حدود اربعے میں دیکھنے لگتے ہیں ۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس راستے کی وجہ تسمیہ کیا ہے ؟ یہ راستہ دریائے چناب کے کنارے تک ایک عام مسافر کا راستہ ہے ۔ لیکن دریا کے عبور کرنے سے لےکر آخر تک مذہب عشق کی کہانی ہے ۔ راستے کا یہ حصہ تین کرداروں کے باہمی رشتے سے اپنے معانی اخذ کرتا ہے قاضی ، ہیر اور رانجھا ۔ ہیر رانجھے اور قاضی کے درمیان دکھائی دیتی ہے ۔ پھر قاضی جن اقدار کی نمائندگی کرتا ہے ان کے زیر اثر رانجھے سے جدا ہو کر قاضی کی دنیا میں چلی جاتی ہے ۔ اور آخر میں اس دنیا سے باہر نکلنے اور رھائی پانے کے لیے مختلف تدبیروں کے بعد رانجھے کی دنیا میں شامل ہو جاتی ہے ۔ مگر پھر قاضی کی دنیا ، جو عزت و ناموس کی دنیا بھی ہے ، (قاضی ، قانون کی علامت بھی ہے) ہیر کو زہر دے کر رانجھے سے ہیر کو ہمیشہ کے لئے چھین لیتی ہے ۔ ہر چند کہ ہیر ایک واقعاتی کردار ہے ، اور شاہ وارث نے اسے روح کی علامت کہا ہے ۔ مگر قاضی اور رانجھے کے باہمی مناسبت سے 'ہیر' انسانی زندگی کی علامت بن جاتی ہے ۔ قاضی اُسے قانون اور مجلسی ماحول میں پابند کرنا چاھتا ہے ۔ مگر رانجھا اسے ایک ایسی حقیقت سے آشنا کرنا چاھتا ہے جو دل کی دنیا ہے ۔ اس مقابلے میں بالآخر جیت قاضی کی ہوتی ہے ۔ اور رانجھا اکیلے پن اور ہزیمت میں دم توڑ

دیتا ہے - مگر نظم کے خاتمے پر یہ سوال ایک کھلا سوال بن جاتا ہے کہ ہیر کس کا حق ہے ؟ یعنی انسانی زندگی پر کس کا حق فائق ہے ، شریعت کا یا تصوف کا ؟ قانون کا حق فائق ہے یا عشق کا حق فائق ہے ؟

یہ سوال کہ اس سارے مسئلے میں شاہ وارث کی ہمدردیاں کس طرف ہیں کسی بحث کا محتاج نہیں کیوں کہ ہم کہانی کے مزاج سے بہ خوبی اس صورت حال کو پہچان سکتے ہیں - مگر شاہ وارث شاعر کی حیثیت میں اس پوری حقیقت کو اپنی نظم کے فکری سانچے میں سمو دیتے ہیں - قانون اور عشق کی ازلی آویزش میں شاہ وارث کی فکری وفاداریاں مذہب عشق کے ساتھ ہیں - اور اس مذہب عشق کا منبع اور سرچشمہ 'حمد باری تعالیٰ' میں دکھائی دیتا ہے ، جس عشق کی رانجھا نمائندگی کرتا ہے ، اس کی بنیادیں اس عشق میں ہیں ، جس کی بنا پر خود اللہ نے حضور صلعم کو اپنا محبوب قرار دیا تھا - اس نظم کی ساری فضا اسلامی اور مسلمان معاشرے کی ہے - نظم میں بہت دور تک 'حمد باری تعالیٰ' کے الفاظ کانوں میں گونجتے رہتے ہیں - "پہلے آپ ہی رب نے عشق کیتا تے معشوق ہے نبی رسول میاں" - اور پھر پانچ پیر ظاہر ہو کر عشق کے جذبے کی توثیق کرتے ہیں - مگر اس حقیقت کو مسلمان معاشرہ سمجھنے سے عاری نظر آتا ہے - اس کی نگاہوں میں رانجھا اور ہیر ، کسی عالم گیر جذبے کی نمائندہ علامتیں نہیں بنتے بلکہ روز مرہ کی سطح پر جیتے ہوئے انسان دکھائی دیتے ہیں - اسی لاعلمی کے باعث یہ معاشرہ 'ہیر' کو جھنگ شہر سے نکال کر رنگ پور پھینک دیتا ہے - اس معاشرے کے ضمیر میں مذہب عشق سے بےتعلقی داخل ہے - مگر جس 'راز' کو مسلمان معاشرہ نہیں سمجھ سکتا - اسے ایک دور افتادہ ٹیلے پر رہتا ہوا جوگی بالناتھ سمجھ لیتا ہے - جوگی رانجھے کو پہچان لیتا ہے - گو اس کے چیلے رانجھے کو پہچان نہیں سکتے - بالناتھ اس کے سر بستہ راز کو رانجھے کی قلبی واردات سے دریافت کر لیتا ہے جسے قانون اور مجلسی زندگی کا محافظ قاضی دریافت نہیں کر سکتا - وہ راز جو 'احد' اور 'احمد' کے درمیان 'م' کی بناء پر محبت کے رشتے کو قایم کرتا ہے جوگی بالناتھ کے دل و دماغ پر کھل جاتا ہے - اور وہ رانجھے کو اپنے حلقۂ ارادت میں شامل کر لیتا ہے -

نظم کا یہ حصہ دارا شکوہ کے مذہبی انسانیات سے متاثر دکھائی دیتا ہے - اس انسانیات کا مذہب انسان کو انسان کی پہچان دیتا ہے - اور انسانوں کو ایک دوسرے کے قریب لاتا ہے - یہ قلبی واردات اور عشق کا مذہب ہے - یہ مذہب محبت اور دل کے اشتراک سے پیدا ہوتا ہے - اور تخت ہزارے کے چودھری معز الدین کے بیٹے رانجھے کو بالناتھ کی مشفقانہ صحبت

میں پہنچاتا ہے ۔ اس مذہب میں سب انسان ایک ہی برادری کے فرد ہیں ۔ اور جس سچائی کو قایم کرتے ہیں یہ ہے کہ وہ محبت جو اللہ کو محمد سے عشق کرنے پر مجبور کرتی ہے ۔ وہی محبت اصل میں انسان کا قیمتی سرمایہ ہے ۔ جس سے زمین پر امن ، سلامتی ، خارجی اور داخلی خوشی کا قیام وابستہ ہے ۔

میں نے ابن عربی کے ضمن میں کہا تھا کہ وہاں 'محبوب' شاعر کی رہبری کرتی ہے ۔ 'ہیر' میں بھی بالکل یہی کیفیت ہے ، رانجھا جھنگ شہر کے بعد جتنا سفر کرتا ہے اس کی رہنمائی ہیر کرتی ہے ۔ اور رانجھا ، ہیر کی رہبری میں اپنے ارادے کو ہیر کے ہاتھوں میں سونپ دیتا ہے ۔ اس کی زندگی کی سمت نمائی ہیر کی نقل و حرکت سے ظاہر ہوتی ہے ۔

اگر ہم اس سچائی کو مان لیں تو محسوس ہوگا کہ قاضی ، ہیر ، اور رانجھے کی باہمی رشتہ بندی میں رانجھا ہیر کی طرف بڑھتا ہے ۔ اور اس کی زندگی 'ہیر' کی رہبری میں نشو و نما پاتی ہے ۔ مگر قاضی اور دوسرے کردار جو 'ہیر' کی جانب نہیں بڑھتے ۔ بلکہ 'ہیر' کے ارد گرد غلبہ کیے ہوئے ہیں ، اور جنھیں 'ہیر' کی رغبت بھی نہیں ان میں کوئی بھی ظاہری یا باطنی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی ۔ 'ہیر' ان لوگوں کی زندگیوں میں رہتے ہوئے بھی ان کے دلوں میں اجالا نہیں کر سکی ۔ کیوں کہ ان لوگوں کا ہیر سے کوئی داخلی رشتہ نہیں ۔ 'ہیر' جسے میں نے اب تک انسانی زندگی کی علامت کہا ہے ۔ ان حالات میں 'رانجھے' کی قربت کے باعث 'عشق' کی علامت بھی بن جاتی ہے ۔ اور یوں محسوس ہوتا ہے ، جیسے محبت ، اور محبت کے ساتھ وہ بنیادی اقدار جو معاشرے میں سکون اور رحمت کی ذمہ دار نہیں ، اس دنیا میں خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکتے جو 'ہیر' کے خویش و اقارب کی دنیا ہے ۔ شاید اسی لیے 'ہیر' کی کہانی ہیر کی قید سے شروع ہو کر اس کی موت پر ختم ہوتی ہے ۔ اور وہ معاشرہ جو قانون ، ناموس اور غیرت کا معاشرہ ہے 'ہیر' کی موت پر نادم نہیں ہوتا ۔ ظاہر ہے کہ ایسے معاشرے میں عشق کی علامت کی کوئی بھی گنجائش نہیں ہے ۔ شاہ وارث اس تذکرے سے جو بات ظاہر کرتے ہیں یہ ہے کہ جو شخص انسان سے محبت نہیں کر سکتا ۔ اسے خدا سے کب محبت ہو سکتی ہے ؟

شاہ وارث اس تشویش ناک صورت حال سے بہ خوبی آگاہ نظر آتے ہیں ۔ اور نظم کی تفصیلات اس بات کی گواہی دیتی ہیں ۔ 'ہیر' کے آغاز میں جوگی بالناتھ سے ملاقات کے بعد رانجھے کا مذہب بھی بدل جاتا ہے ۔ اس کی گفتگو میں بالناتھ کے مسلک کی گفتگو شامل ہو جاتی ہے یہاں تک کہ

کوٹ قبولہ کو بد دعا دیتے وقت 'ھیر' اسلامی روایت کے پیغبروں کا واسطہ دیتی ھے - اور رانجھا اُن بزرگوں اور اوتاروں کا واسطہ دیتا ھے جو جوگی بالناتھ کے مسلک اور مذھب سے تعلق رکھتے ھیں - رانجھے کا ایسا کردار بیک وقت مسلمان معاشرے پر تنقید بھی ھے - اور اس کے ساتھ اُسی مذھبی انسانیات کا اعلان بھی ھے جو اپنا بنیادی رشتہ احد اور احمد کے عشق سے اخذ کرتی ھے مگر اُسے پھیلا کر تمام انسانوں کو اُس میں شامل کر لیتی ھے - ان ساری باتوں کے باوجود شاہ وارث کا نقطۂ نظر واضح طور پر ابن عربی ھی کا نقطۂ نظر رھتا ھے -

میں نے ترجمان الاشواق کے سلسلے میں مجاز و حقیقت کا ذکر کیا تھا - 'ھیر' بھی اسی خاکے کے مطابق مرتب کی ھوئی نظم ھے - مگر یہاں استعارے اور فکر کی ویسی ساخت اور بناوٹ نہیں ھے جیسی ابن عربی کے قصیدوں میں ھے - میں نے 'ھیر' پر بحث کے دوران میں 'تمثیلی' مفھوم کو استعمال کرنے سے گریز کیا ھے - کیوں کہ 'ھیر' سراسر واقعاتی اور انسانی سرگزشت ھے - جسے ایک خاص فکری انداز نظر کے مطابق مرتب کیا گیا ھے - مگر جہاں ابن عربی میں 'خدا' قصیدوں کی دنیا میں ظاھر نہیں ھوتا - شاہ وارث کی نظم میں 'خدائے تعالیٰ' نظم کے پردے میں بخوبی کارفرما دکھائی دیتا ھے -

(۱۴)

خدا کی انسانی دنیا میں موجودگی مشیت ایزدی کی شکل میں محسوس کی جاتی ھے - اسلام کا خدا انسان سے بے تعلق فلسفیاتی اصطلاح نہیں ھے بلکہ ایک زندہ حقیقت ھے اور انسانوں کی زندگی میں حصہ لیتا ھے - وہ شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ھے - شاہ وارث اپنی نظم میں اُس راستے پر جس پر رانجھا گامزن ھے ھیر کے علاوہ ایک دوسری ھستی کی موجودگی کی طرف بھی اشارا کرتے ھیں - یہ ھستی خدائے تعالیٰ کی ھستی ھے جو مشیت ایزدی کی شکل میں کارفرما ھے - ابن عربی اپنے قصیدوں میں استعارے کی مدد سے جس فکری حیرت خانے کی طرف اشارہ کرتے ھیں - اُس میں ھمیں خدائے تعالیٰ کی ھستی کا علم تو ھوتا ھے - مگر ھم اس ھستی کو انسانی زندگی کے رزم نامے میں محسوس نہیں کرتے - یہ ھستی انسان کی داخلی زندگی کے تجربے اور واردات میں اُتر کر باطن کو نئے سرے سے مرتب کرتی ھے - مگر شاہ وارث اس حیرت خانے کو باری تعالیٰ کی ھستی میں مرتکز کر کے اس ھستی کو انسانی زندگی کے قریب تر لے آتے ھیں - اور اس طرح انسان اور خدا کے مابین باھمی رشتے کو مضبوط کرتے ھیں -

میں نے رانجھے کے کردار کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ رانجھے کا کردار ہیر کی رہنمائی کے باعث نشو و نما پاتا ہے ۔ اور ہم رانجھے کی ابتدائی اور آخری دونوں شخصیتوں کی قدر و قیمت کو بخوبی جانچ سکتے ہیں ۔ وہ رانجھا جو راستے کے آخر حد پر اور سفر کی آخری منزل پر ہمیں ملتا ہے اُس سے مختلف ہے جو تخت ہزارے سے باہر نکلتے وقت ہم سے متعارف ہوتا ہے ۔ یہ نشو و نما عشق کے جذبے میں گرفتار ہونے اور تربیت پانے کے باعث ہے ۔ رانجھے کا کردار عشق کے جذبے کی بدولت بڑھتا پھیلتا اور آشکار ہوتا ہے ۔ اگر اس موقع پر ہم پوچھیں کہ وہ مذہبی انسانیات جسے داراشکوہ نے ہندوستانی مسلمانوں کی فکری تاریخ میں دریافت کیا تھا اور جس کی وجہ سے انسانوں کی دنیا میں محبت کے جذبے کی منادی کی تھی ۔ وہ مذہبی انسانیات رانجھے کو کہاں تک بنی نوع انسان سے محبت کرنا سکھاتی ہے ۔ کیا رانجھا عشق کی تربیت کے باعث ہیر کے علاوہ کسی اور شخص سے بھی مہر و محبت کا سلوک کرتا ہے ؟ کیا اُس کا عشق اُسے کائنات سے عشق کرنا سکھاتا ہے ؟ کیا عشق نے اُسے اپنے آپ سے باہر نکلنا سکھایا ہے ؟ اور کیا عشق کی بدولت رانجھا جسم کی غلامی سے آزاد ہوا ہے؟ ان سب سوالوں کا جواب نفی میں ہے ۔ رانجھا جس مذہبی انسانیات کی پیدا کردہ انسانی علامت ہے وہ صرف انسان کی داخلی زندگی کی حفاظت اور صحت کی ضامن ہے ۔ اس انسانیات کی نظر میں اگر انسان اپنے دل میں عشق کی منزلت کا معتقد ہے تو پھر سارا معاشرہ ، مجلسی زندگی اور کائنات اسی احترام کی بدولت امن اور سلامتی سے روشناس ہو سکتے ہیں ۔ امن کا شہر دراصل دل میں واقع ہے ۔ اور دل سے باہر نکل کر دنیا کو امن کے شہر میں تبدیل کر دیتا ہے ۔

رانجھے کی نشو و نما داخلی اور انفرادی نشو و نما ہے جس میں انسانی 'انا' کی تربیت ہوتی ہے ۔ یہ کہہ کر میں نظم میں خدا کی ہستی کی موجودگی کو دھراتا ہوں تاکہ نظم کا وہ پہلو سامنے آسکے جو اس وقت میرے زیر غور ہے ۔ رانجھا ایک غریب الوطن مسافر کی شکل میں نظم کے حدوداربعے میں داخل ہوتا ہے ۔ اور 'ہیر' کے طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے ۔ کیا یہ طلسم باطل اور جھوٹا طلسم ہے ؟ کیا 'ہیر' جو انسانی زندگی کی علامت ہے اور رانجھے کے سفر کی رہبر ہے ناقابل اعتماد ہے ؟ کیا 'ہیر' کے لیے رانجھے کا عذاب میں سے اور پل‌صراط پر سے گزرنا نیکی کا فعل ہے ؟ یہ سوالات نظم کے مافی الضمیر میں ہر وقت موجود رہتے ہیں ۔

رانجھا اپنے سفر میں پانچ پیروں اور جوگی بالناتھ سے ملتا ہے ۔ پانچ پیر جن تحائف سے رانجھے کو نوازتے ہیں ۔ اُن میں وہ علامیت ہے جو انسانی زندگی

کے باطنی رہنمائی کے لیے ضروری ہے۔ پگڑی، رومال، عصاء، خنجر اور آرسی اصل میں طریقت کے اُن راستوں کی علامتیں ہیں۔ جن پر انسان کا سفر اچھائی اور نیکی کا ضامن ہے۔ جوگی بالناتھ کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ جھنگ شہر اور رنگپور کے درمیان رانجھا اپنے کردار کی نشو و نما میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ اور اُسے اپنے آپ پر اعتماد بھی حاصل ہے۔ میں رانجھے کے اس اعتماد کو اہمیت نہیں دیتا۔ میں مشیت ایزدی کی موجودگی کو اہم قرار دیتا ہوں۔ اور ہم پہلی بار اس کی موجودگی سے اُس وقت واقف ہوتے ہیں جب رانجھا سہتی کو دسترخوان ہٹا کر طشت میں لائی ہوئی نذر کی پڑتال کرنے کو کہتا ہے۔ سہتی کی لائی ہوئی 'نذر' رانجھے کی بتائی ہوئی نذر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کھانڈ اور بالائی کی جگہ کھانڈ اور چاول اور پانچ روپوں کی بجائے پانچ پیسے دکھائی دیتے ہیں۔

جس زمانے میں شاہ وارث 'ہیر' لکھ رہے تھے۔ وہ زمانہ انسانی زندگی کی نشو و نما کو روحانی نشو و نما کے حوالے سے پہچانتا تھا۔ جو شخص اس ارتقاء میں سے گزرتا تھا اُسے اُس زمانے کی رائے عامہ ولی اللہ کا لقب دیتی تھی۔ یعنی صرف وہی شخص اس لقب کا مستحق گردانا جاتا تھا جسے خدا کی مشیت اس لقب کا اہل قرار دیتی تھی۔ ولی اللہ کی کرامت اس استدلال کی روشنی میں مشیت الٰہی کی بشارت دیتی تھی۔ ولی اللہ کی کارکردگی اس طرح مشیت الٰہی کی نمائندگی کرتی تھی۔ اور ولی اللہ کے ذریعے خدا خود انسانی زندگی کے واقعات میں شامل ہو جاتا تھا۔

اس فکری فضا کی موجودگی میں جب رانجھا سہتی کی لائی ہوئی نذر کو تبدیل کر دیتا ہے۔ تو ہمیں پہلی بار رانجھے کے ہمراہ مشیت ایزدی کارفرما دکھائی دیتی ہے۔ رانجھے کو یہ قدرت کیوں حاصل ہوئی؟ ہم اس سوال کا جواب پوچھتے ہیں۔ تو معلوم ہوتا ہے کہ رانجھے کی مسافرت میں کوئی ایسی خصوصیت ضرور ہے جس کی بناء پر مشیت ایزدی اُس کی مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اور جب ہم اس موقعہ پر رانجھے کی کرامت دیکھتے ہیں۔ تو یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ رانجھے کی مسافرت کو خدا نے شرف قبولیت بخشا ہے۔ کیونکہ شرف قبولیت کے بغیر رانجھے کی کرامت ظاہر نہیں ہو سکتی۔ اور اس کرامت کے بغیر سہتی کہانی میں ہیر کی مددگار کے طور پر حصہ بھی نہیں لے سکتی۔ یہ صورت حال جہاں رانجھے کی داخلی نشو و نما، مشیت ایزدی کی موجودگی، اور قبولیت خداوندی کو ظاہر کرتی ہے وہیں کہانی کو ایک اور زاویے سے پیش بھی کرتی ہے۔

یہ زاویہ ہیر اور رانجھے کے باہمی رشتے کو بیان کرتا ہے۔ میں نے

کچھ دیر پہلے هیر اور رانجھے کے باهمی رشتے کو انسانی زندگی اور عشق کا رشتہ کہا تھا - یعنی هیر انسانی زندگی کی علامت کے طور پر عشق اور قانون کی متضاد اور مخالف قوتوں کی جنگ آزمائی کو پیش کرتی هے - لیکن جب هم مشیت ایزدی کو رانجھے کے حق میں کارگر هوتے هوئے محسوس کرتے هیں ـ ـ تو معلوم هوتا هے کہ خدا کے نزدیک انسانی زندگی پر فائق حق عشق کو حاصل هے - یعنی خدا کے نزدیک انسانی زندگی وهی بہتر هے جو مہر و وفا اور ایثار و قربانی کی زندگی هے - خدا کا فیصلہ اس لحاظ سے اُن اقدار کے حق میں فیصلہ هے - جو اندھے اور جابر قانون کے مقابلے میں انسانی شخصیت کے احترام اور انسانی زندگی کے استحکام کی اقدار هیں -

مشیت ایزدی رنگپور میں صرف سہتی اور رانجھے کے درمیان کرامت کی شکل میں ظاهر هوتی هے - اس کرامت کو دیکھنے والے صرف دو اشخاص هیں - اور تیسرا کوئی بھی شخص اس کی شہادت نہیں دیتا - مگر کوٹ قبولہ کے سلسلے میں جہاں رانجھے کے حق میں کام کرتی هوئی مشیت ایزدی شہر کو آگ کی لپیٹ میں دے دیتی هیں - وهاں پہلی بار مشیت ایزدی کا فیصلہ دنیا کی آنکھوں کے سامنے ظاهر هوتا هے - کوٹ قبولہ قانون اور مجلسی زندگی کے استحکام کا آخری مگر زبردست قلعہ هے - اس لیے یہاں مشیت ایزدی آگ کی شکل میں ظاهر هو کر رانجھے کے حق کی حمایت کرتی هے - اور انسانی زندگی کے تحفظ کے لیے اس مذهبی انسانیات کا ذکر کرتی هے جو انسان کو انسان کے قریب لانے کے لیے کوشاں هے - یہ کہنے کی غالباً بہت کم ضرورت هے کہ جو مذهبی انسانیات شاہ وارث پیش کرتے هیں اُس کی بنیاد مذهب عشق پر هے جو انسانوں کو مہر و محبت کے ذریعے زمین پر سلامتی کی خبر دیتا هے -

(۱۵)

میں نے شاہ وارث کے بارے میں جو کچھ کہا هے اس پر اعتراض کیا جا سکتا هے کہ اس میں شریعت کے بجائے طریقت اور تصوف پر مقابلتاً زیادہ اصرار هے اس لیے هم هیر وارث شاہ کو اسلام کے مخصوص دائرۂ اثر میں شامل نہیں کر سکتے - میں اس ضمن میں یہ کہوں گا کہ میرا موضوع دینیاتی ، مذهبی یا الہیاتی نہیں هے - مذهب کی جو شکل همیں ادب میں نظر آتی هے میں نے صرف اس کا ذکر کیا هے - اور ظاهر هے کہ مذهب ادب میں براہ راست اُسی شکل میں داخل نہیں هو سکتا ، جس شکل میں اس کی موجودگی دینیات میں دکھائی دیتی هے -

میں نے اسلام کے تخلیقی اشتراک کو واضح کرتے هوئے جس حقیقت کی طرف اشارا کیا هے یہ هے کہ اسلام نے همارے ادب کو 'صراط مستقیم' کا

تصور دیا ہے ۔ 'صراط مستقیم' کا ادبی اور فکری تصور مسلمانوں سے پہلے ادب میں کہیں بھی نظر نہیں آتا ۔ 'امراؤالقیس' کو میں نے ایک ایسی مثال کے طور پر چنا تھا جس میں 'صراط مستقیم' کا وہ تصور دکھائی نہیں دیتا جو ابن عربی اور شاہ وارث میں دکھائی دیتا ہے ۔ 'صراط مستقیم' کا تصور ادب میں راستے اور سفر کی علامتوں کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے ۔ ایک سطح پر راستہ اور سفر طبعی اور حقیقی ہوتے ہیں ۔ لیکن ایک دوسری سطح پر اسی راستےاور سفر کے ذریعےانسان کی فکری، جذباتی، اور ذہنی نشو و نما بھی ہوتی ہے ۔ جہاں اصل حقیقی راستے کی منزل دکھائی دیتی ہے وہاں انسان اپنی داخلی زندگی کے تجربے کی مدد سے ایک ایسی منزل پر بھی پہنچتا ہے ۔ جہاں اس کی نگاہ کے سامنے کائنات ایک بدلے ہوئے انداز میں نظر آتی ہے ۔ راستے اور سفر کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ یہ راستہ اور سفر 'مذہبی اقدار' کے چناؤ سے پیدا ہوتے ہیں ۔ یعنی ان پر چلنے سے مذہبی اور اخلاق نتائج پیدا ہوتے ہیں ۔ اور چوں کہ اس سفر کی منزل کا مفہوم مذہبی اور اخلاق نوعیت کا ہوتا ہے ۔ اس لیے انسان جو اس راستے پر سفر کرتا ہے وہ بھی مذہبی اور اخلاق اقدار کی رعایت سے بگڑتا اور بنتا ہے ۔ منزل صرف کامیابی کی صورت میں حاصل ہوتی ہے ۔ اس لیے جو شخص منزل پر پہنچتا ہے وہ اپنے کامیاب سفر کی روشنی میں صراط مستقیم کے تصور کو اپنی داخلی زندگی کی نشو و نما کے ذریعے قایم کرتا ہے ۔ صراط مستقیم کے تصور کو ادب میں قایم کرنے سے جو بات ظاہر ہوتی ہے اسے میں نے ادب میں اسلام کا حصہ کہہ کر پکارا ہے ۔

(۱۶)

'صراط مستقیم' کا مذہبی تصور دراصل ایک عجیب و غریب چناؤ کو پیدا کرتا ہے ۔ سورہ فاتحہ میں سیدھا راستہ بھکنے والوں کے اختیار کئے ہوئے راستے سے الگ ایک راستہ ہے ۔ جس پر سفر کرنے سے وہ خوشی ملتی ہے جو پل صراط پر سے گزر جانے پر حاصل ہوتی ہے ۔ یہ سیدھا راستہ سب سے پہلے طبیعت کی تاخت و تاراج میں ظاہر ہوتا ہے ۔ جس سے ایک ایسی کیفیت رونما ہوتی ہے ۔ جو انسان کو اس تاخت و تاراج میں سے حفاظت کے ساتھ ایک ایسی منزل کی طرف لے جاتی ہے ۔ جہاں پہنچنے پر انسان کو وھی راستہ جس پر اس نے سفر کیا تھا اصل اور سیدھا راستہ نظر آتا ہے ۔ ابن عربی اس راستے کو ترک کرنے کی خواہش نہیں کرتے ۔ اور نہ شاہ وارث کا مرکزی کردار رانجھا ھی اس راستے سے منہ موڑتا ہے ۔ ایسا لگتا ہے جیسے اس راستے پر کوئی شے ایسی ہے جو انسان کو اپنی طرف

بلاتی ہے اور کشاں کشاں اپنے ساتھ لئے جاتی ہے - یہ 'چناؤ' انسان کا چناؤ نہیں ہوتا - کیوں کہ اس راستے پر سفر کرنے والا انسان اس راستے کو ترک کرنے کی طاقت نہیں رکھتا - اس کا ارادہ معطل ہو جاتا ہے - یہ کیفیت کوہ ندا کی آواز سے بہت حد تک مشابہ ہے - نہ تو ابن عربی کا چناؤ اختیاری ہے اور نہ رانجھے ہی کا چناؤ اس کا اپنا ہے - دونوں کیفیتوں میں ہم جس چناؤ سے آشنا ہوتے ہیں - وہ مشیت ایزدی کا کیا ہوا چناؤ ہے - جس سے نہ صرف ابن عربی متاثر ہوتے ہیں بلکہ رانجھا بھی اسی چناؤ ہی کی بدولت سفر اختیار کرتا ہے - اسلام ہمیں مشیت ایزدی کا چنا ہوا راستہ دکھاتا ہے - ابن عربی اور شاہ وارث اس راستے اور صراط مستقیم کو ادب میں پیش کرتے ہیں -

اسلام کے بتائے ہوئے راستے پر مشیت ایزدی جہاں سفر کو اخلاق اور مذہبی مفہوم دیتی ہے وہیں اپنے طور پر بعض کرداروں کو چن لیتی ہے جن کے ذمے انسان کی رہبری کا فرض سونپا جاتا ہے - میں مرشدوں پیروں اور جوگیوں کا ذکر کرنا نہیں چاہتا - کیوں کہ ان کے ذریعے مذہبی حقیقتیں براہ راست زندگی سے منسلک ہو جاتی ہیں - میں عورت کے کردار کی طرف اشارا کرنا چاہتا ہوں - میں پہلے بھی اس ضمن میں بہت کچھ کہہ چکا ہوں - تاہم اسلام نے جس ادب کو اپنے مخصوص مزاج کے زیر اثر تخلیق کیا ہے - اس میں 'عورت' کا مقام قابل غور ہے - ابن عربی کی ترجمان الاشواق اور شاہ وارث کی ہیر اس پہلو کی وضاحت کے لئے نہایت اہم ہیں - عورت جس وقت ترجمان الاشواق اور ہیر میں ظاہر ہوتی ہے اس کی شباہت بدل جاتی ہے - اور اس کا کام مشیت ایزدی کی نمائندگی کا فرض بن جاتا ہے - اس کردار کے ذریعے 'انسان' داخلی واردات سے پیدا ہوتے ہوئے طلسم کو اپنے اندر محسوس کرتا ہے - اور بالآخر اپنے آپ کو کائنات کے رو برو اور ہیر میں اپنے آپ کو خدا کے رو برو دیکھتا ہے - عورت انسان کو اس کی کھوئی ہوئی کائنات لوٹاتی ہے - مسلمانوں کا تخلیق کیا ہوا ادب 'عورت' کو انسان کی داخلی زندگی کی دریافت کا اہم وسیلہ بناتا ہے - اور وہ اپنے طور پر مشیت ایزدی کی نمائندگی کرتی ہے -

(۱۷)

'صراط مستقیم' کا ادبی اور فکری تصور عجمی اسلامی روایت میں شاید کبھی پیدا نہ ہوتا اگر قرانی تعلیمات تخلیقی ادب کی بے راہ روی کی مذمت نہ کرتیں - بیابانوں میں پریشاں حال شاعروں کی کیفیت کو مدنظر رکھتے ہوئے مسلمان شاعروں اور ادبی مفکروں کے لئے دشوار تھا کہ وہ انہی

شاعروں کی تقلید کرتے - اس لئے انھوں نے ادب میں صراط مستقیم کی ترجمانی اور سمت نمائی کے فرائض کو شامل کر کے جس صداقت کو اپنایا وہ اسلامی صداقت تھی - جو بات قابل غور ہے یہ ہے کہ ہمارے ادب میں ’صراط مستقیم‘ کی ان گنت صورتیں موجود ھیں - ابن عربی اور شاہ وارث کی بیان کی ہوئی صورت ان مختلف صورتوں میں سے ایک ہے - بات کچھ بھی ہو ، حقیقت یہ ہے کہ اسلام نے نہ صرف انسانوں کو ایک نیا ضابطۂ زندگی دیا - بلکہ اس ضابطے نے ان کی صلاحیتوں کو بھی کچھ ایسا رخ اور مزاج دیا ہے کہ انھوں نے جس نقش کو تراشا اور جس لفظ کو جملے کی صورت دی اس میں اسلام کی بتائی ہوئی سچائیاں برابر شامل اور شریک رہی ھیں -

آخر میں ایک دفعہ پھر وھی سوال دھرانا ضروری ہے کہ اسلام کا ہمارے ادب میں کتنا حصہ ہے ؟ اس سوال سے یہ مراد نہیں کہ اسلام کا ہماری زندگی میں کتنا حصہ ہے ؟ زندگی اور ادب کا فرق بہت زیادہ ھی کیوں نہ سہی - مگر حقیقت یہ ہے کہ جس ادب کو مسلمانوں نے تخلیق کیا ، اور جو اب ہمارے قومی سرمائے میں شامل ہے اس کی اصل قدر و قیمت اسلام ھی کے حوالے سے جانچی جا سکتی ہے - امراؤالقیس ، ابن عربی اور شاہ وارث کے درمیان سات سو اور بارہ سو برسوں کا فاصلہ ہے - مگر ایک نظر میں تینوں تین مختلف سطحوں کی نشان دھی کرتے ھیں - امراؤالقیس کے سفر میں تنہائی اور اکیلا پن ہے - اور ایک ایسا راستہ ہے جس پر زندگی کا جلوس ابھرتا اور ڈوبتا ہے - شاعر کی تنہائی زمان و مکان میں پریشان ، راستوں اور نخلستانوں میں ماضی کے بکھرے ہوئے سنگ ریزے چنتی ہے - مگر زمانے کا ھاتھ زمین پر ایسے تمام نقش محو کرتا چلا جاتا ہے - امراؤالقیس ایک عجیب المیے کو ظاہر کر کے ہم سے رخصت ہو جاتا ہے - اور ابن عربی کے ساتھ راستے پر ایک عجیب و غریب ’محبوب عورت‘ ظاہر ہوتی ہے - جو شاعر کی رہنمائی کرتے ہوئے اسے ایک ایسی منزل پر پہنچاتی ہے جہاں اسے کائنات کی حیرت ناکی کا علم ہوتا ہے - اور ایک ایسا طلسم اس کے سامنے ظاہر ہوتا ہے جو شاعر کو ذہنی ، فکری اور جذباتی طور پر اپنے لازوال سلسلے میں جذب کر لیتا ہے - یہاں ہم صراط مستقیم پر ٹھہر کر کائنات کو اپنے سامنے دیکھتے ھیں - مگر شاہ وارث جس ’راستے‘ کی نقاب کشائی کرتے ھیں - اس پر مشیت ایزدی بھی انسان کی ہم سفر بن جاتی ہے اور ہر قدم پر انسان کو اپنی حفاظت میں لے کر ایک ایسی منزل پر پہنچاتی ہے جہاں وہ مشیت ایزدی میں خود جذب ہو جاتا ہے - وہ راستہ جو شاہ وارث کے فکری نقشے میں دکھائی دیتا ہے دراصل مشیت ایزدی کی

رونمائی کا راستہ ہے ۔ جہاں انسان مشیت ایزدی کی امداد کے باعث ہر لمحے کو بامعنی اور ہر حادثے کو ایک بڑے نظام کا حصہ سمجھنے لگتا ہے ۔

اسلام نے صراط مستقیم کے تصور کو ادب میں شامل کر کے جس سفر کو اور جس راستے کو پیش کیا اس میں سب سے پہلے انسان ، پھر ایک ایسی شخصیت جو انسانی جذبے کی رہنمائی کرتی ہے ۔ اور پھر خدا کی مشیت دکھائی دیتی ہے ۔ انسان جو امراؤالقیس کی شاعری میں تنہا اور بے آسرا دکھائی دیتا ہے ۔ ابن عربی کے پاس آ کر پہلی بار روشنی اور سہارا دیکھتا ہے ۔ لیکن شاہ وارث کی نظم میں اس کی پہلی بار ملاقات ایک ایسے خدا سے ہوتی ہے جو بے آسرا انسانوں کا سہارا ہے ۔ اور جنھیں زمانے کے ھاتھ رد کرتے ھیں آن کی پناہ بنتا ہے ۔ انسان کو کائنات ، اور پھر کائنات کے ذریعے خدا کے ساتھ منسلک کرنے میں اسلام کی اصل عظمت ہے ۔ اور یہی عظمت اس ادب کی عظمت میں بھی ہے جسے مسلمانوں نے عجمی اسلامی تہذیب کی سرپرستی میں تخلیق کیا تھا ۔

ادب اور بنیادی انسانی اقدار

آج سے ڈیڑھ دو سو برس پہلے ادب اور انسانی اقدار کے باہمی رشتے کو تلاش کرنے والا شخص اس زمانے کے علمی ماحول میں شاید اجنبی نظر آتا۔ کیونکہ اس زمانے کی فکری فضا انسانی اقدار کے احترام اور اقرار سے پیدا ہوتی تھی ۔ انسانی اقدار نہ صرف ادب بلکہ انسانی تعلقات کی مختلف تفصیلوں میں بہ خوبی نظر آتی تھیں ۔ لوگ انھیں ادبی انجمنوں کی بحث و تمحیص میں تلاش نہیں کرتے تھے کیوں کہ ان کے نزدیک انسانی اقدار ہمیشہ سے قائم رہنے والی صداقتوں میں سے ایک صداقت تھیں ۔ لوگ صبح و شام اپنا چلن کچھ اس طرح وضع کرتے تھے کہ ان کے افعال انسانی اقدار کی علامت بن جاتے تھے ۔ وہ نیکی کے سائے میں اپنی بہت سی کمزوریوں کے ساتھ جیتے تھے لیکن جب بھی خواہش کرتے تھے نیکی کے انعام ھی کی خواہش کرتے تھے اے خدا ! ھمیں سیدھے راستے پر چلا ! اور جب کبھی یہ خواہش کسی گہری اذیت اور جستجو میں گرفتار ہو جاتی تھی ۔ اس وقت وہ ایک ایسے اسم کی تلاش میں بے تاب ہو جاتے تھے جس کی سرگزشت میں دونوں جہان شامل ھیں ۔ اُن کی زندگی بنیادی انسانی اقدار کے پھیلے ہوئے گوشوارے میں پیدا ہوتی ، بنتی ، پھیلتی اور بے کراں ہوتی ہوئی نظر آتی تھی !

——اور ان کا تخلیق کیا ھوا ادب انسانی اقدار کے جانے پہچانے رشتے کو پیش کرتا تھا !

——تاھم جہاں تک ادب اور بنیادی انسانی اقدار کے باھمی رابطے کا تعلق ھے اس سوال کا پوچھنا کہ بنیادی انسانی اقدار کیا ھیں ——؟ سراسر غیر مناسب ھے کیوں کہ ھر شخص اپنے ضمیر کے سامنے اس سوال کا جواب بہ خوبی دے سکتا ھے اور ھر شخص اس حقیقت سے ناواقف بھی نہیں ھے کہ وہ رابطے کیا ھیں جن کے ساتھ انسان دوسرے انسانوں کے ساتھ اور پھر کائنات کے ساتھ اور بالآخر اس ھمہ گیر قوت کے ساتھ وابستہ ھے جسے شاعری

میں محبوب حقیقی کہتے ہیں ۔ اگر ادب میں انہی جوابات کو دھرایا جائے تو ادب فن کی حدود سے باہر نکل کر غیر ادبی علوم کے زمرے میں شامل ہو جاتا ہے ـــ لہذا ادب اور بنیادی انسانی اقدار کے باھمی رابطے کا مسئلہ خالصتاً ادبی ضرورتوں اور رشتہ بندیوں کا مسئلہ ہے ۔ یعنی ہمارا مقصد اقدار کی تفہیم سے ذرا کم ہے اور اُس رابطے سے زیادہ ہے جو بنیادی انسانی اقدار ادب سے قائم کرتی ہیں ۔

کہانیوں میں اس نوع کا رابطہ نہایت کامیابی سے قائم ہوتا ہے اور ایک ایسے زمانے میں جب انسانی اقدار کی اھمیت ہر کسی کو تسلیم تھی ، اس رابطے کی پیشکش بھی کچھ زیادہ آسان تھی ۔ کہانی کہنے والا کسی داستان کے شہزادے کو چن لیتا تھا اور پھر اُس پر نیند وارد کر کے اُسے خواب کے ذریعے کسی انوکھی دنیا میں پہنچا دیتا تھا ۔ جہاں اشیاء کی شکل و صورت زمینی شباھت سے بہتر دکھائی دیتی تھی ۔ یہ دنیا شہزادے کو اپنے حسن پر فریفتہ کر لیتی تھی اور وہ اس دنیا کی تلاش میں نکل پڑتا تھا ۔ راستے میں اُسے کئی قسم کے لوگ ملتے اور آخر اُسے کسی بزرگ کی رھنمائی حاصل ھوجاتی اور وہ اُس سے اُس دل فریب دنیا کا پتہ پوچھتا جسے اُس نے خواب میں دیکھا تھا ۔

''مجھے اُسی دل فریب دنیا کی تلاش ہے'' شہزادہ کہتا

''اے میرے عزیز ! بزرگ جواب دیتا'' یہ دنیا اُس پرندے کے وسیلے کے بغیر نہیں مل سکتی جسے سیمرغ کہتے ہیں ۔ اُس دنیا کو پانے کی اصل شرط سیمرغ کی تلاش ہے ۔''

یہ سن کر شہزادہ سیمرغ کی تلاش میں کھو جاتا ۔

وادیوں کے بعد وادیاں اور بیابانوں کے بعد بیابان گزرتے ، مگر سیمرغ کہیں بھی دکھائی نہ دیتا ۔ البتہ مختلف جنگلوں میں رھنے والے کئی پرندے شہزادے کے ساتھی بن جاتے ۔ جہاں شہزادہ رکتا ، پرندے رکتے ۔ جب شہزادہ سو جاتا ۔ پرندے اُس کی حفاظت کرتے اور جب وہ پھر چلنے لگتا پرندے اُس کے ساتھ ساتھ اڑتے ، یوں برسوں گزر جاتے اور شہزادہ سیمرغ کی تلاش کرتے کرتے تھک جاتا ۔

'اے شہزادے !' پرندے پوچھتے ''تو کس کی تلاش میں اتنے برسوں سے پریشان ہے ؟''

شہزادہ جواب میں کہتا ـــ 'مجھے سیمرغ کی تلاش ہے کیوں کہ جب میں اُسے پا لوں گا مجھے وہ دنیا مل جائے گی ۔ جس کے لیے میرا چین چھن

اتنا سنتے ہی سب پرندے قطاروں میں رک جاتے اور کہتے۔
''ہمیں دیکھ! کیا ہم تیس نہیں ہیں۔''

شہزادہ انھیں دیکھتا اور گنتا اور اس پر یہ راز کھل جاتا کہ سیمرغ یہی تیس پرندے ہیں اور کوئی بھی پرندہ ایسا نہیں ہے جو سیمرغ کے نام سے موسوم ہو۔

اس موقعہ پر زمین کا رنگ بدلنے لگتا اور وہی دنیا شہزادے کے ارد گرد رونما ہونے لگتی جسے اس نے کئی سال پہلے خواب میں دیکھا تھا۔

میں نے جس کہانی کا اوپر ذکر کیا ہے اس میں عمداً تصرف کیا گیا ہے اور اس طرح داستانوں اور پرندوں کی کہانیوں کے اجزا سے مرتب ہوتی ہوئی جس حکایت کی طرف اشارا کیا ہے اسے سیمرغ کی حکایت کہا جا سکتا ہے۔ اس حکایت کا تذکرہ اس لیے لازمی ہے۔ کیوں کہ بنیادی انسانی اقدار کا ادب سے براہ راست رشتہ صحیح نتائج پیدا نہیں کرتا۔ اور یہ بات بھی اپنی جگہ ثابت ہے کہ ادب بنیادی انسانی اقدار کا ترجمان ہے۔ ان دو صورتوں کی موجودگی میں سیمرغ کی کئی حکایت کی طرح تاویل کی جا سکتی ہے۔ کیوں کہ تاویل ہی کے ذریعے اس حکایت کا مفہوم ظاہر ہو سکتا ہے۔

میں سردست صرف ایک تاویل پر اکتفا کرتا ہوں اور وہ مذہبی زاویۂ نظر کے مطابق ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ادب کی تشریح اور تاویل صرف مذہبی زایۂ نظر ہی سے ممکن ہوتی ہے۔ تاویل کے کئی انداز ممکن ہیں۔ مگر سیمرغ کی علامت ایک ایسا ادبی کرشمہ ہے جسے صرف فریدالدین عطار اور داستانوں کے زمانے کے مزاج کے حوالے ہی سے جانچا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ اس زمانے کی تنقیدی فضا ادب اور انسانی اقدار کے باھمی رشتے کو پختہ کرنے کی تمام تر ذمہ داریاں قبول کرتی تھی۔ لہذا یہ کہنا کہ سیمرغ کے پیچھے کوئی علامتی حقیقت نہیں ہے، غلط ہوگا۔ داستان کا پھیلاؤ عمداً تیس پرندوں کی کہانی میں بدل جاتا ہے اور کہانی کے مرکزی کردار شہزادے کو سیمرغ کی تلاش پر عمداً مامور کیا جاتا ہے۔ سیمرغ اس لحاظ سے انسانی اقدار کے مجموعے کی ایک ایسی ھمہ گیر علامت بن جاتا ہے جس کے ذریعے ایک ایسی دنیا ظاھر ہوتی ہے۔ جسے زمین پر دن کاٹتے ہوئے لوگ بہت کم دیکھ پاتے ہیں اور جب اس دنیا کی کوئی شکل ان کے خواب میں رونما ہوتی ہے تو وہ اسے آنکھوں سے دیکھنے اور حاصل کرنے کے لیے بے تاب ہو جاتے ہیں۔ لیکن بات قابل غور یہ ہے کہ اس زمانے کا شاعر اپنے عالمگیر استعارے کی تشریح اور تاویل نہیں کرتا۔ مفہوم اور مطلب کو قاری کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ یہ آزادی قاری کو حکایت کا مفہوم تلاش کرنے پر مجبور کرتی ہے اور وہ

سوچتا ھے کہ تیس پرندوں سے آخر مراد کیا ھے ؟ اور پھر تیس پرندوں کے حوالے سے سیمرغ کی علامت کا ظاہر ہونا کیا مفہوم رکھتا ھے ؟ تیس کے ہندسے سے مراد کیا ھے ؟ یہ سوچ اسے مذہبی تصورات کی طرف لے جاتی ھے اور وہ خدا کی کتاب کے تیس پاروں کو تیس پرندوں کا مصداق قرار دیتا ھے جو ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر ''کلام اللہ'' کی علامت بن جاتے ہیں۔ یوں سیمرغ ''کلام اللہ'' کی علامت بن جاتا ھے اور جو بات واضح ہوتی ھے یہ ھے کہ زندگی کو بہشت میں بدلنے کے لیے سیمرغ کی موجودگی لازمی ھے۔ کلام اللہ کے بغیر زندگی اپنے تکلیف دہ ظاہری طمطراق سے آزاد نہیں ہو سکتی اور اس بہشت کو حاصل نہیں کر سکتی جسے انسان صرف تنہائی میں محسوس کرتا ھے اور شہزادے کی مانند تلاش کرنے کے لیے دشت و بیاباں میں نکل پڑتا ھے۔ یوں شہزادہ بنی نوع انسان کی ترجمانی کرتا ھے۔ خواب میں دیکھی ہوئی دنیا بہشت کی علامت بنتی ھے اور سیمرغ اُس عہدنامے کی نشاندہی کرتا ھے جو انسان اور کائنات کے عظیم خالق کے درمیان موجود ھے۔

اس حکایت سے جو بات ظاہر ہوتی ھے یہ ھے کہ شاعر نے ادب اور انسانی اقدار کی باہمی رشتہ بندی کو پیش کرتے ہوئے انسانی اقدار کی وضاحت نہیں کی اور نہ اس سوال کا جواب دیا ھے کہ انسانی اقدار کون کون سی ہیں ؟ اس نے سارے مسئلے کو سیمرغ کی علامت پر ختم کر دیا ھے اور انسانی اقدار کو اس علامت کے ذریعے کلام اللہ سے وابستہ کر دیا ھے اور کہا ھے کہ انسانی اقدار وہی ہیں جو سیمرغ کی علامت میں ہیں اور سیمرغ اُن تیس اجزا سے مرتب ہوتا ھے جنھیں خدا کی کتاب کے سیپاروں کی صورت میں پہچانا جا سکتا ھے۔ اس زمانے میں لوگ بنیادی انسانی اقدار کو کلام اللہ کی بتائی ہوئی قدروں سے الگ نہیں سمجھتے تھے اور کہتے تھے کہ کلام اللہ کے مطابق اعمال مرتب کرنے سے امن اور سلامتی کو زمین پر قائم کیا جا سکتا ھے۔ یہ سوچ اُن کے تخلیقی ذہن کو 'سیمرغ' کی علامت میں ظاہر کرتی تھی لیکن آج کی کہانی دوسری ھے اور ہم انسانی اقدار کو مذہبی حوالوں سے جاننا پسند نہیں کرتے۔ اس لیے بنیادی انسانی اقدار کو غیر مذہبی حوالوں کے ساتھ جاننا ضروری ھے۔ میں اس سلسلے میں دوبارہ سیمرغ ہی کی حکایت کو پیش کرتا ہوں۔

(۲)

ہر چند کہ یہ حکایت انسانی اقدار کی مکمل طور پر وضاحت نہیں کرتی تاہم داستان کے رنگ میں ایک ''بہتر دنیا'' کی خبر ضرور دیتی ھے۔ کہانیوں اور داستانوں میں بتائی ہوئی اس ''بہتر دنیا'' کی بے شمار صورتیں

ھیں - قصۂ حاتم طائی سے لے کر طلسم ھوشربا تک اور لوک کہانیوں سے لے کر مثنوی سحرالبیان تک اس بہتر دنیا کی صورتیں کئی طرح آشکار ھوتی ھیں - لیکن ان مختلف صورتوں کا بیان ایک سا رھتا ھے اور وہ یہ ھے کہ اصل دنیا میں جو باتیں دکھائی نہیں دیتیں وہ اس ''بہتر دنیا'' میں بہ خوبی موجود ھوتی ھیں - اصل دنیا میں انسان مجبور اور بے اختیار ھوتا ھے لیکن داستانوں کی بہتر دنیا میں اس کی آزادی میں کوئی مزاحم نہیں ھوتا - تقدیر اور زمانہ دونوں کی دسترس سے باھر، اس کی رسائی میں ھر شے آ جاتی ھے اور وہ ایک ایسی غیر مرئی شکل اختیار کر لیتا ھے جسے اُس جسم سے کوئی سروکار نہیں ھوتا جس کے ساتھ وہ اصل دنیا میں چلتا پھرتا اور زندگی کے دن گزارتا ھے - داستانوں کی بہتر دنیا اس لحاظ سے زندگی اور جسم سے حاصل کی ھوئی آزادی اور رھائی سے پیدا ھوتی ھے - اس دنیا میں نہ تو اصل انسانی زندگی داخل ھو سکتی ھے اور نہ وہ جسم داخل ھو سکتا ھے جو زندگی کے سلسلے کا ایک انتہائی لازمی جزو ھے —— اس بات کو مدنظر رکھتے ھوئے جب ھم بنیادی انسانی اقدار کی طرف آتے ھیں تو معلوم ھوتا ھے کہ انسانی اقدار کی فہرست میں جس کا نام بنیادی اھمیت کا ھے - وہ آزادی کے لفظ سے موسوم ھے -

—— بنیادی انسانی اقدار میں سب سے بڑی قدر آزادی ھے!

اس بات سے اختلاف کی گنجائش غالباً بہت کم ھے کہ انسان دنیا میں ایک پیچیدہ صورت حال میں قید ھے —— یہ صورت حال جسم اور تقدیر، ان دو جابر قوتوں کے اقتدار سے پیدا ھوتی ھے - تقدیر سے بیماری، حادثے اور موت رو نما ھوتے ھیں اور جسم کے ذریعے وہ سارے تقاضے ظاھر ھوتے ھیں جن سے زندگی کی کہانی مرتب ھوتی ھے - حقیقت یہ ھے کہ تقدیر کی قوت بھی جسم ھی کی بدولت کارگر ھوتی ھے - انسان میں اگر کوئی اور بات قابل تعریف نہیں، یہ قابل تعریف ضرور ھے کہ وہ مغلوب ھو کر جینا پسند نہیں کرتا - ساری شاعری اور سارا نثری ادب، سیاسی تاریخ اور فلسفہ اس خواھش کے اظہار سے پیدا ھوتے ھیں - انسان رسومات، قیود، پابندیوں، سیاسی اور ذھنی غلامی، وقت اور مقام، اور بالآخر اپنے جسم سے آزاد ھونا چاھتا ھے - اس کی شاید وجہ یہ ھے کہ وہ اپنا شعور اپنے وجود سے اخذ کرتا ھے اور اس کا وجود تب تک اپنے طور پر ظاھر نہیں ھو سکتا جب تک کہ وہ سارے بوجھ جو اسے گھیرے میں لیے ھوئے ھیں ایک ایک کر کے اُس سے الگ نہیں ھو جاتے اور وہ اپنے آپ کی پہچان نہیں کر سکتا - انسان کی صحیح پہچان اس کی آزادی میں ھے!

جس بنیادی انسانی قدر کا میں نے ابھی ذکر کیا ھے وہ زمین پر انسان کے احساس وجود کی ضامن ھے - اس کے بغیر انسان کائنات میں اپنا مقام دریافت نہیں کر سکتا اور وہ رشتے بھی اس کی رسائی میں نہیں آتے جو اسے کائنات کی غیرفانی حقیقتوں سے منسلک کرتے ھیں - جب یہ انسانی قدر ظاھر ہوتی ھے - اس وقت انسان اپنے احساس وجود کے ذریعے اپنے محل وقوع کا جائزہ لیتا ھے اور اپنے معاشرے ، تہذیب ، زمانے اور کائناتی نظام میں اپنا مقام تلاش کرنے کی سعی کرتا ھے - اس مقام کی تلاش ھی میں اس کی زندگی کا سارا مقصد مضمر ھوتا ھے - شاعری میں یہ تلاش مختلف انداز میں پیش ھوتی رھی ھے - معاشرے اور سیاست کی ذیل میں اس تلاش کے ذریعے ترقی پسند تحریک کا ادب اور اقبال کی شاعری پیدا ھوئی - کائناتی نظام میں انسان کے مقام کو تلاش کرنے کی کوشش نے سلطان باھو ، بلھے شاہ ، اور خواجہ غلام فرید کی تخلیقات کو ظاھر کیا اور زمانے اور وقت کے ضمن میں وہ ادب پیدا ھوا جس میں داستانیں ، قصے کہانیاں اور شرر کے ناول شامل ھیں - جس ادب کی طرف میں نے اشارہ کیا ھے وہ احساس وجود سے رونما ھو کر جس قدر کو اپنا رھبر بناتا ھے وہ نیکی کی قدر ھے - یہ الگ بات ھے کہ 'نیکی' کا مفہوم مختلف حالتوں میں مختلف رھا ھے لیکن حقیقت یہ ھے کہ ساری انسانی کارگزاری نیکی ھی کے نام سے انجام پاتی ھے اور جتنی بھی تحریکیں تصورات کی دنیا میں ظاھر ھوتی ھیں نیکی ھی سے منسوب ھوتی ھیں -

——— بنیادی انسانی اقدار میں آزادی کے بعد نیکی کا نام آتا ھے !

اس موقعہ پر آپ شرر کے ناولوں کے بارے میں وضاحت چاھیں گے کہ نیکی کی قدر شرر کی تاریخی کہانیوں میں کیسے ظاھر ھوتی ھے ؟ شرر کی کہانیوں میں 'مسلمان غازی' کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ھے - جس کے چلن اور خیالات کی سمت نمائی اسلامی قدروں پر قائم ھے اس کا عمل اپنے محدود دائرے میں جتنے بھی چناؤ کرتا ھے وہ برائی کی طاقتوں کی نفی کر کے انسان کو انسان کے قریب تر لانے کی خواھش کے آئینہ دار ھوتے ھیں - وہ دکھ سے کہیں زیادہ سکھ اور اطمینان کی خوش خبری دیتا ھے - زیردستوں کی حمایت میں اپنا خون بہانے سے گریز نہیں کرتا - بوڑھوں اور عورتوں پر ظلم نہیں کرتا اور انسان کو اس کی فراست کے مطابق اپنے خالق کے ساتھ رشتہ استوار کرنے کے لیے آزاد چھوڑ دیتا ھے - ان سب باتوں سے اس کے سوا کوئی اور مطلب نہیں کہ شرر کا مرکزی کردار زمین پر بسنے والے انسانوں کو امن اور سلامتی کا ماحول واپس لوٹانے کی ذمہ‌داری پر مامور ھے اور اس کا مقصد صرف یہی ھے کہ زمین پر نیکی کا قیام 'خیر مطلق' کی

بشارت کا باعث بنے!

خوشی ، خوب صورتی ، اطمینان ، محبت اور عالم گیر انسانی اخوت ـــــ یہ سب ثانوی قدریں نیکی کی بنیادی انسانی قدر سے رو نما ہوتی ہیں ـــــ!

میں نے جن دو بنیادی انسانی قدروں کا ذکر کیا ہے ان کی مدد سے انسان روئے زمین پر اس قابل ہو جاتا ہے کہ اب وہ اس حیرت انگیز تماشے کو جسے زندگی کہتے ہیں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرے۔ یہ کوشش داخلی واردات سے تعلق رکھتی ہے اور ایک ایسی سرحد پر ظاہر ہوتی ہے جہاں ہماری دیکھی بھالی دنیا کسی طلسمی دنیا میں گم ہو جاتی ہے اور انسان طلسم اور حقیقت کے سنگم پر کبھی حقیقت کو طلسم کے محاورے میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے اور کبھی طلسم کو حقیقت کے بتائے ہوئے سانچوں میں ڈھالنے لگتا ہے۔ یہاں فانی اور غیر فانی کی سرحدیں پھیلنے، سکڑنے اور پھر پھیلنے لگتی ہیں۔ انسان اسے سمجھے بغیر کہ یہ سب کچھ کیا ہے۔ زندہ نہیں رہ سکتا۔ کیوں کہ انسان کی عظمت اس کی آزادی میں ہے اور وہ مغلوب ہو کر جی بھی نہیں سکتا۔ خواہ اسے مغلوب کرنے کی قوتیں طلسمی ہوں یا سیاسی، وہ اپنے احساس وجود کو زائل کرنا نہیں چاہتا اور 'روشنی' کی تلاش کرتا ہے۔

ـــــ بنیادی انسانی اقدار کی فہرست میں آخری قدر کا نام روشنی ہے!

'روشنی' کی بنیادی انسانی قدر انسان پر کون سے راز کھولتی ہے؟ میں اس پر کچھ کہنا نہیں چاہتا۔ تاہم اتنا ضرور کہوں گا کہ 'روشنی' کے ذریعے 'وحدت الوجود' اور 'وحدت الشہود' کا اعلان ہوتا ہے۔ 'روشنی' ہی کے ذریعے فلاطونیت اور نو فلاطونیت پیدا ہوتی ہیں۔ اس بنیادی انسانی قدر کی رہنمائی میں تہذیبوں کی تاریخ بنتی اور بگڑتی ہے۔ انسان راستہ بھول کر دوبارہ راستے پر آتے ہیں اور اسی بنیادی انسانی قدر کی رہبری میں انسان 'اے خدا! مجھے اپنا چہرہ دکھا' کا ذکر کرتا ہے۔ یہ بنیادی انسانی قدر اندھیرے کو اجالے سے الگ کرتی ہے اور جہالت کو علم کی صورت دکھاتی ہے۔ انسان آنی جانی چیز ہے لیکن صرف اسی قدر کے باعث وہ اپنے مختصر قیام میں مستقبل کی بنیاد رکھ دیتا ہے اور حقیقت یہی ہے کہ پہلی دونوں بنیادی قدریں انسان کے زمانۂ حال سے تعلق رکھتی ہیں، لیکن یہ بنیادی قدر اس کے مستقبل سے متعلق ہے۔ روشنی کی بنیادی انسانی قدر کے بغیر انسان کا مستقبل ظاہر نہیں ہو سکتا!

(۳)

جن بنیادی انسانی قدروں یعنی آزادی، نیکی اور روشنی کی قدروں کا میں

نے ذکر کیا ہے - ان کے ذریعے ایسی قومیتوں کی فکری تاریخ مرتب ہوتی ہے جو کچھ عرصہ ہوا یورپی قوموں کے سیاسی تساط سے آزاد ہوئی ہیں - اس سے مطلب یہ نہیں کہ جب وہ یورپی اقوام کے زیر نگیں تھیں - اس وقت وہ بنیادی انسانی اقدار سے بے بہرہ اور ناواقف تھیں - اس وقت ان کی بنیادی انسانی اقدار محکومی کے تاریخی حادثے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی تھیں - وہ احساس وجود ، جو غلامی اور محکومی سے رھائی حاصل کر کے دستیاب ہوتا ہے - اس وقت ان کے پاس موجود نہ تھا - قومی سطح پر سیاسی آزادی جس احساس وجود کو پیدا کرتی ہے وہ نیکی اور روشنی کی قدروں کے ساتھ مل کر مستقبل کو پیدا کرتا ہے -

مجھے ان باتوں کو دھرانے کی اس لیے ضرورت پڑی ہے کہ ادب کی جو شکل اس وقت ہمارے سامنے ہے وہ بنیادی انسانی اقدار کی نفی کرتی ہے اور ایک ایسی شاعری کی حمایت اور تقلید کرتی ہے جو محکومی اور غلامی کے زمانے میں پیدا ہوئی تھی اور جس میں احساس وجود ناپید تھا - حالات نے کچھ اس طرح کروٹ لی ہے کہ ہماری ادبی روایت اسے سمجھنے میں ناکام ثابت ہو رہی ہے - مذہبی اور اخلاقی اقدار ، جن پر انسانی زندگی کی صحت کا دار و مدار ہے ایک ایسی رائے عامہ کے نزدیک متروک ہو چکی ہیں - جو غیر مذہبی اور مادی حالات میں اقدار کو فالتو اور غیر ضروری سمجھتی ہے - لوگ بتاتے ہیں کہ اقدار پہلے سے موجود نہیں ہیں - البتہ جو شے موجود ہے وہ حالات کی حرکت ہے - ہر آدمی حالات کی حرکت اور رفتار پر اثر انداز ہونے سے اپنے لیے اپنے فائدے کی 'قدر' خود فراہم کرتا ہے اور چونکہ یہ صورت حال باہمی پیکار کی صورت حال ہے - اس لیے ایک آدمی کا فائدہ ایک ہزار آدمیوں کے نقصان کو پیدا کرتا ہے - ظاہر ہے کہ ان حالات میں آزادی نیکی اور روشنی کی بنیادی انسانی اقدار جن نتائج کو پیدا کرتی ہیں وہ اندھیرے ، برائی اور نفسیاتی بحران سے مل کر بنتے ہیں - دوسرے لفظوں میں بنیادی انسانی اقدار ان حالات میں ناکارہ ثابت ہوتی ہیں - ـــــ ان حالات میں ، اور رائے عامہ کو از سر نو مرتب کرنے کے لیے ادب اور بنیادی انسانی اقدار کے باھمی رشتے کو دوبارہ قائم کرنے کی نہایت اشد ضرورت ہے -

(۳)

اس موقعہ پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان اقدار کو جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ادب میں کیسے استعمال کیا جائے - میں اس مسئلے کو شاعری کے ضمن میں زیر بحث لانا چاہتا ہوں - تاکہ اس امر کی جانچ کی جا سکے کہ

یہ اقدار شاعری میں کیسے سموئی جا سکتی ہیں ــــــ اقدار اور شاعری کا سارا مسئلہ شاعر کے زاویۂ نگاہ سے مرتب ہوتا ہے ۔ اس زاویۂ نگاہ میں کیا تبدیلی ممکن ہو سکتی ہے اور زاویۂ نگاہ کو اقدار کے ساتھ کس طرح نئے طریقے سے منسلک کیا جا سکتا ہے ، ایسی باتیں ہیں جن سے ، وہ مقصد حاصل ہو سکتا ہے جو اقدار اور ادب کے باہمی رشتے سے متعلق ہے ۔ وہ شاعری جسے اس وقت اردو ادب کی روایت میں شمار کیا جاتا ہے ایک خاص طرز کے نقطۂ نظر میں اتنی گھر چکی ہے کہ کسی دوسرے نقطۂ نظر کو اپنا نہیں سکتی ۔ اس لیے اُس سے ان اقدار کے بارے میں کوئی مدد نہیں لی جا سکتی جن کا پہلے ذکر کیا جا چکا ہے ۔ لہٰذا سب سے پہلا کام نقطۂ نظر کی تبدیلی کا ہے تاکہ اس تبدیلی کے ذریعے بنیادی انسانی اقدار کو شعری قالب دیا جا سکے !

آزادی ، نیکی اور روشنی کی اقدار میں سے دو قدریں (آزادی اور روشنی) ایسی ہیں جنھیں انسانی بچپن سے موسوم اور منسوب کیا جا سکتا ہے اور ان کے لیے 'بچے' کی علامت تخلیق کی جا سکتی ہے ۔ 'بچہ' زندگی کو تحیر اور جاننے کی خواہش کے مختلف طریقوں سے پہچانتا ہے اور ان بیرونی اور اندرونی قیود سے آزاد ہوتا ہے جو ایک بڑی عمر کے انسان کے لیے نہایت صبر آزما ہوتی ہیں ۔ اس صورت میں جنھیں میں نے آزادی اور روشنی کی اقدار کہا ہے وہ بچے کی علامت کے ذریعے بیان کی جا سکتی ہیں ۔ جہاں تک تیسری قدر نیکی کا مسئلہ ہے ، یہ 'قدر' ان بہت سی قدروں کی نفی سے پیدا ہوتی ہے جو برائی ، جسم کی غلامی اور حاضر و موجود کی عبادت پر یقین رکھتی ہیں ۔ نیکی کی قدر کو 'بچے' کی علامت میں جذب نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ 'نیکی' شعوری چناؤ اور رد و قبول سے مل کر ظاہر ہوتی ہے ۔ ایسی صورت میں 'بچے' کی علامت کو ایک ایسے پس منظر میں پیش کرنا لازمی ہے جہاں نظم کے اجزا حاضر و موجود کی نفی کرتے ہوئے کسی ایسے غیر واضح اصول کی طرف اشارا کریں جسے نیکی کی قدر سے منسوب کیا جا سکے ۔

اس سلسلے میں 'بچے' کی علامت پر میں پھر اصرار کرتا ہوں ۔ کیوں کہ صرف 'بچے' کا علامتی نقطۂ نظر ہی ایک ایسا نقطۂ نظر ہے جو پہلے سے بتائے ہوئے روائتی زاویوں سے مختلف ہے ۔ زندگی کا وہ نقشہ جو بچے کی علامتی مدد سے مرتب ہوگا نہ صرف ہمیں زندگی کے خوب صورت ہونے کا یقین دلائے گا بلکہ ہماری آنکھوں پر سے دیکھی بھالی شناسائیوں کا پردہ بھی اتار دے گا ۔ اس زمانے میں بنیادی انسانی اقدار صرف بچے کی علامت ہی سے ظاہر اور آشکار ہو سکتی ہے ۔

بچے کی علامت کا جواز تاریخی طور پر بھی درست ہے کیوں کہ وہ قومیں جو سیاسی محکومی کے دور سے باہر نکلنے کے بعد قومی احساس وجود کی تلاش کر رہی ھیں ۔ حقیقت میں اپنے ماضی کی بجائے اپنا مستقبل ڈھونڈ رہی ھیں اور مستقبل کی پیش کش کبھی واضح نہیں ہوتی ۔ اگر ہم مستقبل کی شعری پیش کش کے لیے پچھلی نسل کے شاعروں کے پاس جائیں تو وہ ہمیں جرم و سزا کی قسم کا کوئی مستقبل دکھاتے ھیں ۔ اگر ہم ان کے پاس جائیں جن کے دلوں میں وقت نے کانٹے اگا رکھے ھیں تو وہ جس مستقبل کا ہمیں چہرہ دکھائیں گے وہ ہمیں خود کشی پر آمادہ کرے گا ۔ اگر ہم سڑکوں پر گزرتے ہوئے لوگوں سے پوچھیں تو وہ مستقبل کے بارے میں کہیں گے ۔ ہمیں اس نام کا کوئی بھی شخص معلوم نہیں ہے ! ان حالات میں صرف 'بچے' کی علامت ایسی ہے جو ہمیں مستقبل کی شکل دکھا سکتی ہے اور آن اقدار کو تاریخی ، عمرانی ، فکری اور ثقافتی حدود اربعے میں پھیلا سکتی ہے جنھیں میں نے بنیادی انسانی اقدار کہا ہے ۔

آزادی کا انسانی اقدار کی فہرست میں مقام بنیادی ضرور ہے لیکن نیکی اور روشنی کی قدروں کے بغیر یہ انسانی قدر (آزادی) بے کار ثابت ہوتی ہے ۔ ان قدروں کو شاعری میں مؤثر طور پر پیش کرنے کے لیے شاعری کی تعریف کا بدلنا لازمی ہے ۔ ایک لمبے عرصے سے ہم نے شاعری کو تنقید حیات کے طور پر قبول کیا ہے اور زندگی کے معاملوں اور مسائل پر کڑی تنقید کی ہے ۔ یہ تنقید اس طرح حاوی ہو چکی ہے کہ ہر ایک ادیب زندگی کے مسائل پر رائے دینے ، اور فیصلہ صادر کرنے کا حق اپنا چکا ہے ۔ شاعری کالجوں کی مجلس مذاکرہ میں بدل چکی ہے اور شاعر علم عمرانیات کا پروفیسر بن چکا ہے ۔ ان حالات میں جب ہم پوچھتے ھیں کیا مستقبل حقیقت ہے ؟ تو وہ جواب دیتا ہے کہ 'حالات' کا مستقبل سے کوئی تعلق نہیں ہے ۔ جب تک حالات نہیں بدلتے ، مستقبل کے بارے میں سوچنا خود فریبی ہے ۔ میں 'حالات' کے اثر کو انسان کے مستقبل میں شریک کرنے سے انکار نہیں کرتا لیکن اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ حالات اور انسان دونوں کا بدلنا انتہائی ضروری ہے ۔ حالات ضرور برے سہی لیکن ہم جس انسان کو جانتے ھیں وہ بھی کئی بیماریوں کا شکار ہے وہ برا ہرگز نہیں ہے ۔ لیکن جو بیماریاں اس کے ساتھ پیوست ھیں ان کے باعث وہ نیکی اور روشنی کی اقدار کو نہ تو پہچان سکتا ہے اور نہ پہچان کر اپنا سکتا ہے ـــــ ایسی صورت میں شاعری کون سا فرض ادا کر سکتی ہے ؟

شاعری کا نیا کام تنقید حیات کی بجائے کشف حقیقت کا ہے اور حقیقت سے

مراد نیکی اور روشنی کی اقدار ہیں - یہ حقیقت انسان کے وجود میں ظاہر ہوتی ہے اور دوسرے انسانوں کے ساتھ مل کر دنیا کی شکل بدلنے کی سعی کرتی ہے - زمین پر آخرت کا تصور مستقبل کے تصور میں ہمیشہ موجود رہتا ہے - لہذا کشف حقیقت کا فرض انجام دینے کی کوشش میں شاعری دراصل آنے والے زمانے کے خد و خال واضح کرنے کا فرض انجام دیتی ہے - بچے کی علامت سے میری مراد اس پاکیزہ آرزو اور کیفیت سے ہے ، جس کے ساتھ بچہ زندگی کے پردوں کو دیکھتا چلا جاتا ہے - اس لیے اگر کشف حقیقت کا کام بچے کی غیر ملوث آنکھوں کی مدد سے لیا جائے - تو شاعری جس 'دنیا' کی تصویر پیش کرے گی وہ ہر اعتبار سے اچھی اور بہتر ہوگی !

——یہ سوال مجھے شاعری اور کشف حقیقت کی طرف لوٹاتا ہے !

شاعری کے ذریعے ہمیں بیرونی دنیا کو بدلنے کی بجائے اور فیصلے صادر کرنے کی جگہ ، لفظوں کی مدد سے ایک ایسا شعری عکس پیدا کرنے کی ضرورت ہے جو پیدا تو زمانۂ حال میں ہو - لیکن جس کے ذریعے مستقبل کے چہرے کی جھلک بھی نظر آئے - مستقبل سے مراد شاعر کا وہ مستقبل ہے جسے وہ برپا کرنا چاہتا ہے اور اگر یہ مستقبل ، نیکی اور روشنی کی اقدار سے مرتب ہوتا ہے ، تو شاعری کشف حقیقت کا وہی کام انجام دے گی جس کی طرف میں اس وقت اشارا کر رہا ہوں - شاعری کا کام استعارے ، عکس نامے اور علامات کے ذریعے ان اقدار کا ہم پر ظاہر کرنا اور کھولنا ہے جن سے ہم اس وقت شعری طور پر ناآشنا ہیں -

(۶)

زیر نظر مضمون کو ختم کرنے سے پہلے میں ایک شاعر کی نظم کا نثری اردو ترجمہ نقل کرتا ہوں - جس میں میرے خیال کے مطابق نیکی اور روشنی کی اقدار شعری کشف کے ذریعے پیش کی گئی ہیں -

"سنو ! شاعر کی آواز سنو ،
جو ماضی ، حال اور آنے والے زمانے سے واقف ہے ،
جس کے کان اس آواز سے آشنا ہیں ،
جو پرانے اور کبھی نہ مٹنے والے درختوں میں گونجتی ہے !"

"فالج سے یخ بستہ دل کو بلاتے ہوئے
اور شام کی برستی ہوئی اوس میں روتے ہوئے
یہی آواز ، جو ستاروں کو روک لیتی ہے
اور بجھتی ہوئی روشنی کو نیا اجالا بخشتی ہے

''پکارتی ہے۔ اے زمین! لوٹ! اور واپس آ،
اوس سے بھیگی ہوئی گھاس سے باہر نکل
کہ رات جا چکی ہے
اور صبح نیند اور خاک میں جاگنے لگی ہے
''لوٹ کر مت جا!
لوٹنے کی غرض کس لیے ہے؟
آسمانوں کے ستارے
اور سمندروں کا پانی
صبح کے آنے تک صرف تیری میراث ہیں!''

اس نظم میں شاعر 'زمین' سے، جو سو رہی ہے، خطاب کرتا ہے اور رات، اوس اور اندھیرے کے اشارات استعمال کرتے ہوئے 'صبح' کو نظم کے شعری مرکز میں رکھ دیتا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے شاعر تاریکی اور روشنی کے درمیان تقابل پیدا کرتے ہوئے اور نظم کی روانی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے قاری کے ذہن سے روشنی کے عکس کو اوجھل نہیں ہونے دیتا۔ اس شعری ماحول میں جو دوسری بات دکھائی دیتی ہے وہ شاعر کی آواز ہے جو زمین کو لوٹنے اور واپس آنے کے لیے کہتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ لوٹنا اور واپس آنا کس منزل سے کس منزل کی طرف ہے۔ نظم کے جغرافیے میں لوٹنے کا رخ موسم سرما سے موسم بہار کی طرف ہے۔ موسم بہار میں زمین اپنے بچپن کی طرف لوٹتی ہے۔ قرون وسطیٰ کا ایک شاعر کہتا ہے:

''بہار کے دنوں میں زمین
اس دن کو یاد کرتی ہے جو اس کی
ولادت کا دن ہے!''

ان باتوں کی موجودگی میں 'صبح' بیک وقت 'آمد سحر' اور 'لڑکپن کی معصومی اور ایک ایسے زمانے کی علامت بنتی ہے جہاں ایک دائمی صبح ہے اور تاریکی کا جہاں کبھی گزر نہیں ہوتا۔ نظم کے یہ سب اشارے اتنی تاثیر اور گہرائی نہ پاتے اگر شاعر کا خلوص ان اشاروں اور اجزا کو اپنے جذبے کے ساتھ یک جان نہ کرتا۔ جس شاعر کی آواز نظم کی دنیا میں گونجتی ہے وہ رو رہا ہے اور اس کی روتی ہوئی آواز خوابیدہ زمین، اور یخ بستہ دل کو جھنجوڑنے میں کوشاں ہے۔ شاعر زمین اور دل، دونوں کو صبح کی خوش خبری دے رہا ہے اور کہتا ہے کہ ستارے اور سمندر تیری میراث ہیں جب تک کہ صبح نہیں آتی۔ یہ فقرہ صبح کی اشاریت کو مابعدالطبیعات میں پھیلا دیتا ہے اور کبھی ہم اسے فردوس کی علامت سمجھتے ہیں اور

کبھی خوشی کے زمانے کی علامت کہتے ہیں - لیکن حقیقت یہ ہے کہ ستارے اور سمندر تب تک زمین کی میراث ہیں جب تک صبح 'دل' میں ظاہر نہیں ہوتی - شاعر اس اشارے کے ساتھ زمین کی حاکمیت اس انسان کا حق سمجھتا ہے جس کا دل روشنی اور اجالے سے ہمیشہ معمور ہے !

ـــــمیں کشف حقیقت کے مسئلے کو اس مثال سے بہتر پیش نہیں کر سکتا تھا - شاعری انسانی اقدار کو جب تک کشف کی صورت نہیں دیتی - تب تک وہ اس مقصد کو بروئے کار نہیں لا سکتی جس مقصد کے لیے انسان نے شاعری کے فن کو دریافت کیا ہے -

ترجمے کی ضرورت

'ترجمے کی ضرورت'— اس موضوع کے ساتھ ھی میرا ذھن شاہ عبدالقادر کے ترجمے کی طرف منتقل ھو جاتا ھے - اور جو سوال آٹھتا ھے یہ ھے کہ شاہ عبدالقادر کو قرآن کریم کو اردو میں ترجمہ کرنے کی کیوں ضرورت پڑی تھی - بات شاہ عبدالقادر ھی پر ختم نہیں ھوتی - آن سے پہلے یورپی مشنریوں نے بائبل کا اردو میں ترجمہ کیا تھا - اور کچھ یوں لگتا ھے اور حقیقت بھی یہی ھے کہ عیسائی مشنریوں اور شاہ عبدالقادر ، دونوں کا ترجمے کے بارے میں مقصد اور نقطۂ نظر یکساں تھا اور وہ ایک عام آدمی تک خدا کی بھیجی ھوئی کتاب کے مفہوم اور پیغام کا پہنچانا تھا - جسے بعض مشکلات کے باعث عام آدمی جاننے اور جان کر محسوس کرنے سے قاصر تھا - کیوں کہ قرآن کریم کی زبان عربی تھی (اور ھے) اور وہ بائبل جسے یورپی مشنری ترجمہ کر کے پھیلانا چاھتے تھے بعض اوقات ڈچ زبان اور عموماً انگریزی میں دستیاب ھوتی تھی - ترجمے کی ایسی ضرورت جو اس ضمن میں نظر آتی ھے خالصتاً مذھبی تقاضوں سے پیدا ھوتی ھے اور پیغام الٰہی کی نشر و اشاعت کا ذمہ لیتی ھے - لیکن جب ھم تاریخ کی کتابوں میں عباسیوں کے زمانے کے تراجم کا ذکر پڑھتے ھیں اور پتہ چلتا ھے کہ سریانی ، یونانی اور سنسکرت زبانوں کا علم اور فلسفہ عربی زبان میں منتقل ھوا تھا تو پھر وھی سوال آٹھتا ھے کہ عباسی دور کے عالموں کو پرانی کتابوں اور علوم کو عربی میں ترجمہ کرنے کی ضرورت کیوں پڑی تھی - اور یہی سوال آن کتابوں کے بارے میں بھی آٹھتا ھے جنھیں مغل دور کے عالم فارسی میں ترجمہ کرتے تھے- ترجمے کی ایسی ضرورت خالصتاً علمی تقاضوں سے پیدا ھوتی ھے اور انسانی ذھن کی نشو و نما کا باعث بنتی ھے -

اس صداقت کو سب مانتے ھیں کہ ترجمے کا عمل آس وقت تک کارآمد نہیں ھوسکتا جب تک کہ مقابلے میں کوئی دوسری زبان نہ ھو - ایک ایسے

علاقے میں جہاں لوگ ایک لسانی وحدت ہوں وہاں ترجمے کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا - لہذا جب تک دو لسانی وحدتیں باہم سامنے نہ ہوں اور دونوں کے درمیان رابطہ نہ ہو، ترجمے کا عمل ظاہر نہیں ہو سکتا - لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ زبانیں، لفظوں سے مل کر اور لفظوں کے مجموعے سے بنتی ہیں - اور غالباً کوئی بھی لفظ ایسا نہیں ہے جس کا مطلب یا معنی نہ ہو- اس لیے جب دو لسانی وحدتیں باہم عمل پیرا ہوتی ہیں - تو نہ صرف متأثر ہونے والی زبان کے الفاظ ہی اس عمل میں شریک ہوتے ہیں بلکہ اُس زبان اور لسانی وحدت کے معانی بھی دوسری زبان میں منتقل ہونے لگتے ہیں - ایک سطح پر ترجمے کا عمل متاثر ہونے والی زبان کے ذخیروں کو آزماتا ہے - اور دوسری سطح پر اُس لسانی وحدت کے علمی اور ثقافتی تصورات میں اضافہ بھی کرتا ہے - اس طرح ترجمے کے عمل کے ساتھ قوموں کی علمی تاریخ پھیلتی اور بڑھتی ہے - اور ان کی زبانیں اُس علمی تاریخ کو محفوظ کرتے ہوئے وہ تمام منزلیں بھی طے کرتی ہیں جنھیں ہم بچپن، بلوغت اور جوانی کے ناموں سے پکارتے ہیں - اور جب زبانیں پختہ ہو جاتی ہیں اُس وقت وہ اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر ذہنی اور علمی پختگی کو قائم کرنے میں معاون بھی ثابت ہوتی ہیں -

ترجمے کے عمل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایک عجیب بات دکھائی دیتی ہے - اور وہ یہ ہے کہ غیر ادبی تصانیف کا ترجمہ دراصل ایک زبان کی لسانی موت سے پیدا ہوتا ہے اور دوسری زبان کی لسانی افزائش کا باعث بنتا ہے - ''لسانی موت'' کی ترکیب قابل غور ہے - میں نے اسے استعارۃً استعمال کیا ہے - کیوں کہ ہم جس زبان سے ترجمہ کرتے ہیں اُس کے الفاظ ہمیں عزیز نہیں ہوتے - اور نہ ہمیں اُس کی لسانی خوبیوں سے کوئی تعلق ہوتا ہے - ہمیں لفظوں کی شکل و صورت، اُن کے تلفظ، اور اُن کے حسن اور موسیقی سے کوئی دل چسپی نہیں ہوتی - دل چسپی ہوتی ہے تو صرف اُس شے سے جو لفظوں کا لباس پہنے لفظوں کے پرے کسی طلسمی راز کے طور پر موجود ہوتی ہے - ہم اُسے برآمد کرنے اور اپنی زبان میں کامیابی اور ایمان داری سے منتقل کرنے کے لیے الفاظ کے سب ناطے اور اصل زبان کے سلسلے فراموش کر دیتے ہیں - اور یوں سمجھتے ہیں کہ اصل زبان مر چکی ہے اور ہم اُس کے جادو سے اپنی زبان کو زندہ کرنا چاہتے ہیں ـــ ایک زمانہ تھا جب یورپ کے لوگ ارسطو اور افلاطون کو اصل یونانی میں پڑھتے تھے لیکن ترجمے کے ساتھ ہی ارسطو اور افلاطون یورپی قومی زبانوں میں دوبارہ جی اُٹھے ہیں - اور کوئی شخص ایسا نہیں ہے جو ارسطو کی 'شعریت' پڑھنے

کے لیے اصل یونانی کی طرف جاتا ہو ۔ سب کے سب جب ارسطو کا نام سنتے ہیں ، بوچر اور انگرم بائیواٹر ہی تک پہنچتے ہیں ۔ اور یہاں جس ارسطو سے متعارف ہوتے ہیں وہ زندہ ارسطو ہے جو یونانی زبان کے ارسطو کی وفات سے رونما ہوا ہے ۔ اس حقیقت کو مدنظر رکھتے ہوئے جب ہم ترجمے کی ضرورت پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہم ترجمے کے عمل کے ذریعے ان زبانوں کی علمی برتری کو ختم کرنا چاہتے ہیں جن کی علمی برتری ہمیں پریشان کرتی ہے ۔ اور اس طرح اپنی زبان کو وہی قامت ، گہرائی اور پھیلاؤ دینا چاہتے ہیں جو یورپ کی قومی زبانوں کو آج حاصل ہے لیکن کچھ صدیاں پہلے وہی فضیلت لاطینی اور یونانی کو حاصل تھی ۔

غالباً ہر زبان علمی تحقیق کے فرائض کو سرانجام دیتے ہوئے گبھراتی ہے کیوں کہ زبانیں ، قوموں اور اشخاص کی طرح اس دور میں ابتدائی تربیت حاصل کرتی ہیں ۔ جس دور میں لوگ شعر کہتے ہیں اور ان کے عالم شعری طرز کا فلسفہ اور علم دریافت کرتے ہیں ۔ جس طرح بچپن اور جوانی کے بعد انسانی زندگی میں پختگی کا دور آتا ہے اور قومیں تصورات اور علمی تحقیق کی طرف رجوع کرتی ہیں ۔ اسی طرح زبانیں بھی شعری دور سے باہر نکل کر سائنسی دور میں داخل ہوتی ہیں ۔ اور مناسب تربیت نہ ہونے کی وجہ سے سائنسی اور فلسفیائی ذمہ داریوں کو نبھانے میں ہچکچاہٹ اور گبھراہٹ محسوس کرتی ہیں ۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی ظاہر ہونے والی زبانوں کی تربیت کے کون سے طریقے ہیں ؟ اور ان کی گبھراہٹ کو کس طریقے سے دور کیا جا سکتا ہے ؟ ان سوالوں کا جواب ترجمہ ہے ۔ ترجمے کے ذریعے زبانیں تجربہ اور اعتماد حاصل کرتی ہیں ۔ اور کسی بڑی اور وسیع زبان کو اپنے قالب میں سمو کر وہ یقین اور خود اعتمادی پا لیتی ہیں جو ترجمے کی مشق اور کوشش ، تربیت اور کامیابی کا واضح نتیجہ ہیں ۔

ترجمے کے ذریعے زبان کئی طرح پھلتی اور پھولتی ہے ۔ اور اس کی کئی طرح کی خوبیاں ترجمے کے مضامین کے حوالے سے پیدا ہوتی ہیں ۔ وہ ایک وقت میں علم‌الشعر کو بیان کر سکتی ہے ۔ اور دوسرے وقت میں وہی زبان فلسفے کی زبان بھی بن سکتی ہے ۔ اسی زبان میں طب کی باتیں کی جا سکتی ہیں ۔ اور وہی زبان ٹریفک کے اصولوں کی ، بچوں کی نظموں اور قانون کی زبان بھی بن سکتی ہے ۔ لوگ اسی کے ذریعے ریاضی کے مسائل حل کرتے ہیں ۔ اور سائنس کے طالب علم ٹھوس ، مائع اور گیس کی باتیں کرتے ہیں ـــ نفسیات ، عمرانیات ، اکنامکس ، تاریخ اور دقیق علمی مسائل بھی زبان ہی کے ذریعے بیان کئے جاتے ہیں ۔ لیکن شرط زبان کے تجربے اور

تربیت کی ہے - اگر زبان میں خود اعتمادی ہے اور اسے مناسب مشق حاصل ہے - تو کوئی بھی موضوع ایسا نہیں ہے جسے وہ بیان نہ کر سکتی ہو اور اپنی لپیٹ میں لے لینے سے قاصر ہو -

یہ تو وہ باتیں ہیں جو ایک دوسری زبان کے قالب میں موجود رہنے والے تصورات سے تعلق رکھتی ہیں - یعنی ایسی چیزیں ہیں جنھیں لفظوں کے پردے سے باہر نکالا جا سکتا ہے اور اصل لفظوں کے حوالے کے بغیر استعمال کیا جا سکتا ہے - دوسرے لفظوں میں ایسی صورت حال میں الفاظ کی خوب صورتی اور زبان کی جمالیاتی اور فنی خوبیوں پر زور نہیں دیا جاتا - ترجمے کا عمل ، اس حالت میں ، صرف علمی اثاثے کی نشو و نما میں حصہ لیتا ہے -

ترجمہ جہاں الفاظ کے ذریعے انسانی علوم میں اضافہ کرتا ہے اور ذہن کی سرحدوں کو کشادہ کرنے میں مدد دیتا ہے اور اس میں ترجمے کی تمدنی اور ثقافتی ضرورت بھی مضمر ہوتی ہے ، وہاں ترجمے کا عمل زبان کی ساخت کو بھی متاثر کرتا ہے - خیالات اور جذبات کو بیان کرنے کے نئے نئے اسلوب مل جاتے ہیں - نئے الفاظ وضع کرنا پڑتے ہیں - پرانے الفاظ کو دوبارہ استعمال کرنے سے ان میں وسعت پیدا ہوتی ہے - نئے محاورے اور نئے محاکات دستیاب ہوتے ہیں - اور نئے علوم سے آشنائی ہوتی ہے - علاوہ ازیں نئی نئی اصناف کے ساتھ ذہن کا تعارف ہوتا ہے - اور فکر اور تحقیق کے لئے نئے سانچے ، اور نئے اسالیب مل جاتے ہیں -

یہ بات مجھے زبان کے مزاج کی طرف لے جاتی ہے - بعض زبانیں کرخت اور سنگلاخ ہوتی ہیں جن میں میٹھی اور دل کش باتوں کو بیان کرنے کی صفت نہیں ہوتی - وہ اپنے مزاج کے مطابق بول سکتی ہیں - اور ان کا مزاج ایک ہی سطح پر کارآمد ہرتا ہے - ایسی زبان ایک مخصوص طرز کی شاعری پیدا کر سکتی ہے - اور جس جذبے کو صورت دینے کے قابل ہوتی ہے وہ اسی مزاج ہی کے مطابق ہوتا ہے - کچھ ایسی حالت انگریزی زبان کی تھی جب بائبل کا ابھی اس زبان میں ترجمہ نہیں ہوا تھا - سٹائل کے لحاظ سے انگریزی نثر رومی انشا پردازوں کے زیر اثر تھی - اور پرانی انگریزی کا اسلوب کہانیوں ہی کے لئے کارآمد سمجھا جاتا تھا - ادبی طرز کا ایک اسلوب شان و شکوہ کا تھا - لمبے بلند آہنگ جملے ، قواعد اور علمیت کے مظاہرے اس طرز کے اسلوب سے پیدا ہوتے تھے - اس اسلوب میں رومی قیصروں کا دبدبہ تھا مگر دل کی آگ نہ تھی - مگر دوسری طرح کا سٹائل شان و شکوہ سے کہیں زیادہ متانت اور سلاست کا سٹائل تھا - جس کے فقرے مختصر ، اور

جچے تلے ہوتے تھے - تیسری طرز کا سٹائل پرانی انگریزی نثر کا سٹائل تھا - جسے گو لاطینی کے انشا پردازوں کی حمایت حاصل نہ تھی مگر گرجا کے عہدیدار اسے استعمال کرنے کے عادی تھے - احیائے علوم کی تحریک سے پہلے اسے مذہبی لیکچروں میں استعمال کیا جاتا تھا - یہ اسلوب شعری طبیعت کا اسلوب تھا اور اس میں سیدھی سادی باتیں کہی جا سکتی تھیں - لیکن اس میں گہرائی نہ تھی -

اسی صورت حال کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ احیائے علوم کی تحریک کے زمانے کی انگریزی نثر رومی اور قدیم انگریزی اجزا سے مل کر بنتی تھی - لیکن انگریزوں کی ثقافتی اور فکری شخصیت خالصتاً ان اجزا کے مجموعے سے مرتب نہ ہوتی تھی - عبرانی اجزا بھی اسی شخصیت کا حصہ تھے مگر ابھی تک نثر میں نمودار نہ ہوئے تھے - بائبل کا انگریزی میں ترجمہ دراصل انگریزی نثر میں عبرانی اجزا کی شمولیت کا واقعہ ہے - عبرانی جملے کی شکل، قدیم انگریزی اور رومن جملے کی شکل سے مختلف تھی - عبرانی کا ایک جملہ، ایک ہی وقت میں تکرار اور مکرر تکرار کے ساتھ جملے کی واقعیت کو شاعری کی سرحدوں میں پھیلا دیتا تھا - اور جملے کا مفہوم عالم گیر خصائص اختیار کر لیتا تھا - نثر مختلف استعاروں کی مدد سے ایک ایسا شعری تجربہ پیش کرتی تھی جو پیدا تو جسم اور حواس کے جغرافیے سے ہوتا تھا مگر پیدا ہوتے ہی غیر مرئی اور غیر مادی شکل اختیار کر لیتا تھا - ان باتوں کے علاوہ بائبل کا مزاج شمالی یورپ اور قدیم اٹلی کے مزاج سے مختلف تھا - اس کے جذبات کا رنگ گہرا اور اس کی تاثیر فوری تھی --- بائبل کی نثر شاعرانہ تھی جو قدیم انگریزی اور رومن نثر سے مختلف تھی -

انگریزی نثر کی خوب صورتی جس میں کلیساء کے بڑے عہدیدار، سیاسی زندگی کے مقرر، اور کارلائل شامل ہیں اسی عبرانی انداز کی بدولت ہے - مگر بائبل کا ذکر کرنے سے میرا مقصد ترجمے کی اس خوبی سے ہے جو ترجمہ کرنے سے کسی زبان میں پیدا ہوتی ہے - دوسری زبان کے جملے کی ساخت، اس کی تشبیہیں اور استعارے، اسی زبان کا سوز، یہ باتیں مل کر اثر قبول کرنے والی زبان کی صلاحیتوں کو اجاگر کرتی ہیں - اور اسے وہ رنگ دیتی ہیں جو پہلے اس کے پاس نہیں ہوتا - کچھ یہی باتیں جو انجیل کے ترجمے سے متعلق ہیں - شاہ عبدالقادر کے ترجمے پر بھی ٹھیک بیٹھتی ہیں - اردو زبان، جو آج ہر لحاظ سے ہمارے کلچر اور علوم کی زبان ہے ایسی عظمت اور وسعت حاصل نہ کر سکتی اگر اسے فورٹ ولیم کالج، برٹش اینڈ فارن بائبل

سوسائٹی ، اور شاہ عبدالقادر کے ترجمے کی حمایت حاصل نہ ہوتی ۔ اگر ہم اردو شاعری کی زبان کا مقابلہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے کی نثر سے کریں تو ہمیں ترجمے کی خوب صورتی اور تاثیر واضح طور پر نظر آئے گی ۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ جو عظمت اور کلاسیکی شوکت اصل عربی میں ہے وہی ترجمے کی اردو میں ہے ۔ فرق تو ضرور ہے لیکن یہ کوئی کم فخر کی بات نہیں ہے کہ اس زمانے کی اردو نے عربی کے وسیع مفہوم اور معانی کے سمندر کو اپنے کمزور اور شرمیلے قالب میں سمیٹنے کی کوشش کی تھی ۔ اور اس میں کامیاب ہوئی تھی ۔ تاہم یہ بتانے کے لئے کہ ایک زبان دوسری زبان کے محاورے کو اپنے طور اور طریق پر کس طرح ڈھالتی ہے میں سورہ قیامت کی چند آیات کا ترجمہ نقل کرتا ہوں :

''قسم کھاتا ہوں قیامت کے دن کی اور قسم کھاتا ہوں جی کی جو الھنا دیتا ہے ۔ کیا خیال رکھتا ہے ۔ آدمی کہ ہم جمع نہ کریں گے اس کی ھڈیاں ، کیوں نہیں — سکتے ہیں ہم ، پوچھتا ہے کب ہے دن قیامت کا ۔ پھر جب چندلانے لگے تیور ، اور گہہ جاوے چاند اور اکھٹے ہوں سورج اور چاند ، کہے گا اس دن آدمی ، کہاں جاؤں بھاگ کر کوئی نہیں ، کہیں نہیں بچاؤ ۔ پھر مقرر ھمارے ذمہ ہے اس کو کھول بتانا ، کوئی نہیں ۔ پر تم چاہتے ہو شتاب ملنے کو اور چھوڑتے ہو دور آنے کو ، کتنے منھ اس دن تازے ہیں ، اپنے رب کی طرف دیکھتے ۔ اور کتنے منھ اس دن اداس ہیں ،خیال میں ہیں کہ ان پر ہووے جس سے کمر ٹوٹے ، کوئی نہیں — خرابی تیری ، پھر خرابی تیری ، تس پر پھر خرابی تیری ، خرابی پر خرابی تیری ۔ کیا خیال رکھتا ہے آدمی کہ چھوٹا رہے گا بے قید!''

[شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ، الہ آباد مشن پریس ۱۸۴۴ء]

اس ترجمے کی انفرادیت جملے میں الفاظ کی مخصوص نشست سے پیدا ہوتی ہے ۔ الفاظ اپنی نشست اپنے اصل عربی متن سے اخذ کرتے ہیں ۔ اور اس طرح عربی گرامر اور اردو گرامر کے اتصال سے جو جملہ رونما ہوتا ہے وہ اس ترجمے کا جملہ بن جاتا ہے ۔ اسی ترجمے کو دیکھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت مترجم نے عالمانہ زبان کو اپنے اوپر وارد نہیں ہونے دیا ۔ اور ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ شاہ عبدالقادر فارسی انشا پردازی سے ناواقف تھے ۔ انہوں نے ترجمے کے لئے اس زبان کو استعمال

کیا جو لوگ بولتے تھے اور جس کی لغت غیر فہم نہ تھی - ایسے مواد کے ساتھ شاہ عبدالقادر نے اردو نثر کو جو اعتماد اور یقین مہیا کیا وہ ہر لحاظ سے قابل تعریف ہے - حیرت کی بات ہے کہ سلاست اور بے ساختگی کی جو روائیت اس ترجمے کے ذریعے قائم ہوئی تھی اسے مناسب شہرت نہیں دی گئی - اور اردو زبان کی اِن صلاحیتوں کو استعمال نہیں کیا گیا جو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ذریعے ظاہر ہوتی ہیں -

مجھے بخوبی احساس ہے کہ میرا موضوع ترجمے کی ضرورت ہے - اور میں نے ''ضرورت'' کی تائید میں بہت سی ایسی باتیں کہی ہیں جو سرسری طور پر ترجمے کی ضرورت پر غالباً بہت کم روشنی ڈالتی ہیں - لیکن کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ ترجمے کی ضرورت علم اور زبان کی افزائیش سے تعلق رکھتی ہے - اور ہم نہ صرف زبان کی وسعت چاہتے ہیں بلکہ ذہن کی وسعت بھی ہمارے سامنے ہوتی ہے جب ہم ترجمے کا ذکر کرتے ہیں- ترجمہ اصل میں دو زبانوں اور دو تہذیبوں کے مابین پل کا کام دیتا ہے - جس کے ذریعے خیالات اور تصورات ایک تہذیب سے دوسری کی طرف ، اور ایک ملک سے دوسرے ملک کی جانب جاتے ہیں - اور اس سارے عمل میں درآمد اور برآمد دونوں کیفیتیں شامل ہوتی ہیں - ایک طرف کے تصورات دوسری طرف اور دوسری طرف کے اس جانب آتے ہیں - لیکن میرا مضمون برآمد کی کیفیت کو اپنی فہرست میں شامل نہیں کرتا - اگر ایسی بات ہوتی تو میں پروفیسر آربری ، وکٹر کیرنین ، اور صوفی اے - کیو - نیاز کا ذکر کرتا - ترجمے کی ضرورت ہمارے قومی مقاصد کے تابع ہے - اور درآمد کے اصولوں کو پورا کرتی ہے - جس طرح ہم دساور سے مشینیں منگواتے ہیں تاکہ کارخانے قایم کریں اور اس طرح ملک کے معیار زندگی کو بلند کریں - اس طرح دساور سے کتابیں منگوا کر اس ملک میں تصورات اور سائنسی تعلیم کو علمی فضا کا حصہ بنانا چاہتے ہیں تاکہ دنیا کی تہذیب کا تندرست اور قیمتی سرمایہ ہماری زبان میں شامل ہو کر ہماری تعلیم کا حصہ بن جائے اور ہم اپنی سوچ بچار کے علاقے وسیع سے وسیع تر کر سکیں -

لیکن ایسی ضرورت سراسر افادی ہے - ترجمے کی ضرورت تہذیبی نشو و نما کے لئے بھی لازمی ہے - کیوں کہ تہذیبیں ایک عرصے کے بعد اپنے سرچشموں کو خشک کر دیتی ہیں - اور اپنے آپ میں سے پھر کوئی نئی شے پیدا نہیں کر سکتیں - اس طرح وہ ذہنی علیحدگی اور یک طرفہ تہذیبی تعصب کا شکار ہو جاتی ہیں - اس بیماری کو ترجمے کا عمل دور کرتا ہے - اور قومیں اور تہذیبیں ، مسافت اور جغرافیے کی دقتوں کے باوجود ایک

دوسرے سے آشنا ہوتی ہیں ۔ اور انسانوں کے گروہ مختلف دوسرے گروہوں کو پہچاننے لگتے ہیں ۔ اور انسانی برادری کا چہرہ نظر آنے لگتا ہے جس کی جانب انسان ہمیشہ سے سفر کر رہا ہے ۔ کئی ایک دوسری سرگرمیوں کی طرح ترجمے کا عمل بھی انسان کو انسان کے قریب تر لاتا ہے ۔ اور ذہن کی سرحدیں پھیلاتے ہوئے کہتا ہے ۔ زبانیں مختلف سہی ۔ ملک دور دور سہی ، مگر انسان ایک غیر منقسم صداقت ہے!

اقبال کی شہرت کا باعث

اقبال کی شہرت ایک ایسی صداقت ہے جسے ہم سب اپنے اپنے انداز میں ضرور مانتے ہیں لیکن جب پوچھا جاتا ہے کہ اس شہرت کا باعث کیا ہے؟ تو عجیب و غریب باتیں سنائی دینے لگتی ہیں - بعض فلسفے کے مضمون چھیڑ دیتے ہیں اور اصطلاحوں ، تاویلوں ، اور فلسفیائی باریکیوں میں اتر جاتے ہیں ، بعض رومی اور اقبال کا موازنہ کرنے لگتے ہیں اور اقبال مجلسوں کے مضمون نگار اقبال کی تحریروں میں تصور پاکستان اور نظریۂ قومیت کی تلاش کرنے لگتے ہیں - بعض حضرات اقبال کے نام کے بعد رحمۃ اللہ علیہ لکھنا نہیں بھولتے - اس نام پر بہت سے دل دھڑکنے لگتے ہیں اور بہت سی طبعیتیں خوش یا ناخوش ہونے لگتی ہیں - محض ایک نام کی خاطر ...... بہت سے لوگوں کا متأثر ہونا اس امر کی دلیل ہے کہ وہ نام واقعی بڑی شہرت کا حامل ہے!

اقبال کے انتقال کے بعد ربع صدی میں زمانہ کافی بدل چکا ہے - پہلی چیز جو بدلی ہے یہ ہے کہ اقبال کے ماننے والے بدل چکے ہیں - ایک زمانہ تھا جب اقبال زندہ تھا اور لوگ اسے زندہ شاعر کی حیثیت میں جانتے تھے ، یہ لوگ اقبال کے اپنے سامعین تھے ، وہ اقبال کو جانتے تھے ، اور اقبال انہیں جانتا تھا - دوسرے لفظوں میں شاعر اور اس کے سامعین کے درمیان ایک باھمی رابطہ قائم تھا ، اقبال ان کی محسوسات کو شعری شکل مہیا کرتا تھا ، ان کے اضطراب کو دیکھتے ہوئے خود مضطرب ہوتا تھا - ان کی اجتماعی کشمکشوں میں عملی اور تخیلی طور پر شامل ہوتا تھا اور جب ان کی اجتماعی کشمکش ناکام ہوتی تھی وہ ان کے ساتھ ماتم میں بھی شریک ہوتا تھا ، یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اقبال ایک اجتماع کی منتخب کی ہوئی آواز تھا ، اس کی انفرادی شخصیت اپنے آپ کو اجتماع میں جذب کرتے ہوئے جو کچھ بھی کہتی تھی وہ اجتماع کی صدا ہوتی تھی - ھماری ثقافتی تاریخ میں غالباً اقبال ھی وہ خوش نصیب شخص ہے جسے اپنے سامعین کا اعتماد حاصل تھا اور سامعین اس کی ہر بات کو اعتقاد اور خلوص کے ساتھ سنتے تھے - اقبال اپنے

آپ کو اجتماع کے اندر جذب کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا اور اجتماع، اقبال کی انفرادیت کے وسیلے سے اپنے آپ کو پہچان سکا تھا، ایسی صورت حال میں نہ تو یہ پہچانتا مشکل تھا کہ اقبال کون ہے، اور نہ یہ جاننا ہی دشوار تھا کہ وہ کہتا کیا ہے؟ اور اس کے سامعین کون سی باتیں سننے کے خواهش مند ہیں! آج ہم جس وقت اقبال کے زمانے کی طرف لوٹ کر دیکھتے ہیں تو ہمیں اس وقت کے شعری افق پر اقبال ہی اقبال دکھائی دیتا ہے لیکن جب ہم اقبال کو پڑھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس عرصے کی شعری کاوشوں، تنقیدی اصولوں، اور مزاج کے تفاوتوں کو پھاندنا پڑتا ہے۔ اقبال کے زمانے تک پہنچنے کے لیے ہمیں ترقی پسند تحریک حلقۂ ارباب ذوق، رسالہ ''رومان'' اور ''کارواں'' کی اشاعتوں کے شعری علاقے سے گزرنا پڑتا ہے۔

میں نے اقبال کی شہرت کا ذکر کرتے ہوئے چند ایسی باتوں کا ذکر کیا ہے جن کا تعلق ہماری آج کی دنیا اور سوچ بچار سے ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہم اقبال کے بارے میں اسی طرح محسوس کرتے ہیں جس طرح اس کے اپنے سامعین محسوس کرتے تھے؟ کیا اقبال ہمارے لیے ایک زندہ احساس ہے؟ ہو سکتا ہے ہم اپنا بھرم رکھتے ہوئے کہیں کہ اقبال ہمارے لیے واقعی ایک زندہ احساس ہے لیکن صداقت یہ ہے کہ وہ ایک زندہ احساس کی طرح ہمارے درمیان ہرگز ہرگز موجود نہیں ہے۔ ایک طرف تو وہ یونیورسٹی کا تدریسی مضمون بن چکا ہے اور دوسری طرف وہ اقبال مجلسوں کا ایک علمی نعرہ بھی بن چکا ہے۔ اقبال اکاڈمی اور اقبالیات نے مل کر اقبال کی اصل شخصیت اور اس کی شاعری کو نظرانداز کرتے ہوئے اسے روائتی تحقیقی کاوشوں اور تعریفوں کے درمیان کچھ اس طرح گھیر دیا ہے کہ اقبال دکھائی نہیں دیتا اس کی بجائے بہت سی بھاری بھرکم توصیف دکھائی دیتی ہے جو اقبال کی شاعری کو اس کے اجزائے ترکیبی میں بانٹتے بانٹتے پیچیدہ تر اور خشک ہوتی چلی گئی ہے اور شاعری یا آرٹ نظر نہیں آتا ترکیبی اجزا نظر آتے ہیں اقبال دکھائی نہیں دیتا فلسفۂ مرد مومن کی قسم کا کوئی عکس بکھرا بکھرا سا دکھائی دیتا ہے۔ اس کی شاعری کی بنیادیں نہیں ابھرتیں بلکہ تصور پاکستان اور نظریۂ قومیت کی تکرار ہوتی ہے، کلام اقبال کی مٹھاس یا پختگی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ مائیکروفون پر گانے والوں کی صوتی ورزش کا علم ضرور ہو جاتا ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ آج تک اقبال کے سلسلے میں جس نوع کی تنقید ہوئی ہے وہ تفہیمی رہی ہے۔ یعنی تنقید کی وہ قسم جو لوگوں کو اس کے معانی سمجھانے کی ذمہ داری لیتی ہے۔ اقبال پر آج تک جتنا بھی کام ہوا ہے۔

وہ سوائے اس کے کچھ نہیں ہے کہ اقبال کی زندگی کا حال معلوم ہو جاتا ہے، یا اس کے شعر و فلسفہ ، سیاست ، اور مذہبی توضیحات کی تشریح و تفسیر دستیاب ہوتی ہے - آپ کہیں گے اور ملنا بھی کیا چاہیے؟ میرا کہنا ہے کہ جو چیز اس تنقید کے ذریعے ہمیں میسر نہیں آتی وہ اقبال کی شاعری اور شخصیت کا تاریخی سیاق و سباق ہے - یہ تو ہم جانتے ہیں کہ اقبال کون سے زمانے میں پیدا ہوا اور مشہور ہوا اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ اس کی شاعری کے بڑے بڑے خد و خال کون کون سے ہیں لیکن ہم نے ان معلومات کو باہم مربوط اور مرتب کرنے کی شاید کبھی کوشش نہیں کی - میری مراد وہ تنقید ہے جو تاریخی اور شعری اجزاء کو الگ الگ کرکے زیر بحث نہیں لاتی بلکہ ان اجزاء کو ایک ہی فوکس میں رکھتے ہوئے ان کی صحیح قدر و قیمت اور قد و قامت کو ارتقاء کے اصولوں کی روشنی میں جانچتی ہے -

(۲)

اقبال کی شہرت کو اس زاویۂ نگاہ سے جانچنا ضروری ہے۔ اگر ہم ۱۸۶۰ء سے لے کر ۱۹۳۶ء تک کے درمیانی عرصے کی تاریخ اٹھا کر دیکھیں تو ہمیں دنیا کی تاریخی سرگزشت میں یورپ کا تہذیبی عروج اور مسلمانوں کی سیاسی اور تہذیبی مشکلات دکھائی دیتی ہیں - یہ صورت صرف تاریخ کی کتابوں تک ہی موقوف نہیں ، اس زمانے کا ہر اخبار ، ہر مضمون ، ہر تقریر ، کہانیاں ، سرکاری رپورٹیں ، سیاسی تحریکیں ، یاد داشتیں غرض کہ ہر قسم کی سرگرمی انھی کے تذکرے سے بھری پڑی ہے - اگر اقبال کی تحریروں میں سے مسلمانوں کی سیاسی اور تہذیبی کشمکش کو منہا کر دیا جائے تو اقبال کی شہرت کا ایک بڑا اور جاندار حصہ تفریق ہو جاتا ہے جس سے اقبال کی شعری تاثیر پر اثر پڑتا ہے—— یوں لگتا ہے جیسے اقبال کی شہرت کا باعث فن نہیں بلکہ مضمون محض تھا اور کچھ نظر بھی یونہی آتا ہے کیوں کہ اقبال کی دل چسپی نفس مضمون کے ساتھ زیادہ تھی اور وہ شاعری کو پیغام نشر کرنے کا ذریعہ سمجھتا تھا - اب سوال یہ ہے کہ کیا جس قسم کا پیغام اقبال نے پیش کیا ہے اس کی افادیت بدستور وہی ہے - کیا آج بھی اقبال کی شہرت اس کے پیغام کے باعث ہے ؟ اور کیا کل ، یا کل کے بعد آنے والی نسلیں بھی اقبال کے پیغام کو اقبال کی شہرت کا باعث قرار دیں گی ؟ اور کیا اگر اس پیغام کی جزئیات متروک ہو جائیں تو اقبال کی شہرت بدستور قائم رہ سکے گی ؟

اگر ہم اقبال کے پیغام کو غور سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اقبال کا

پیغام ایک مخصوص تہذیبی صورت حال کی وضاحت کے لیے دو محاذ قائم کرتا ہے جو اصل میں ایک ہی پروگرام کے دو حصے ہیں ۔ ایک محاذ یورپ کے تہذیبی عروج کی نفی کرتا ہے اور اس نفی کے استحکام کے لیے مغربی تہذیب کے بارے میں بے دریغ شکوک و شبہات پیدا کرتا چلا جاتا ہے اور کہتا ہے کہ یورپ کی تہذیبی شخصیت محض ایک ظاہری چمک ہے ، وہ اپنے باطن میں کھوکھلی ہے ، بدن کی پجاری ہے اور عمق باطنی سے محروم ہے ، استعماری رجحانات ، سامراجی پھیلاؤ ، اور اپنے مال کے لئے منڈیوں کی تلاش یورپی تہذیبی عروج کی مختلف صورتیں ہیں ، ــ یہ بتا چکنے کے بعد اقبال اشارہ کرتا ہے اور یہ ''اشارہ'' اس کی شاعری میں متواتر موجود ہے ، کہ ہم محض بدن کے پرستار نہیں ہیں ، ہم شخصیت کو محض شخصیت ظاہری تسلیم نہیں کرتے ، ہم انسانوں کو گروہوں میں بانٹنے کے عادی نہیں ہیں ، ہم استعمار کے ماننے والے نہیں ہیں بلکہ امن اور صلح کے پیغامبر ہیں ، ـــ جب ہم یورپی انسان سے اس قدر مختلف ہیں تو پھر ہمارے لئے کون سا راستہ بہتر ہے ؟ وہ راستہ ہمارا اپنا راستہ ہے ۔ ہماری اپنی شخصیت اور ہمارا اپنا راستہ ، یورپی شخصیت ، طرز فکر اور یورپ کی راہ نمائی سے بہتر ہے!ــ تواتر کے ذریعہ اس اشارے کو پختہ کرنے کے بعد اقبال اپنے پروگرام کا دوسرا محاذ چھیڑتا ہے ۔ جو مسلمانوں کی سیاسی اور تہذیبی مشکلات کا محاذ ہے ۔ اس محاذ پر وہ سب کچھ لگا دیتا ہے اور یہاں پہنچ کر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کی شعری شخصیت کتنی غم ناک ، کرب انگیز اور بے تاب ہے ۔ وہ اپنے آپ سے باہر نکل کر لوگوں ، قوموں ، نسلوں ، علاقوں ، منطقوں ، ساحلوں اور صحراؤں ، ان دنیاؤں میں جنھیں جغرافیہ ملک ملک سے جدا کرتا ہے پھیل جاتا ہے ، ان کے دکھ اور غم ناکیوں کو اپنے آپ پر وارد کر لیتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ان مختلف اکائیوں سے جو ترکوں ، عربوں ایرانیوں ، افغانوں ، مصریوں ، اور مغرب اقصیٰ کے رہنے والوں سے پیدا ہوتی ہیں ایک واحد اکائی کو اخذ کرتا ہے ۔ اس اکائی کو ہم مسلمانوں کے ایک ہونے کے احساس کی شکل میں جانتے ہیں اور تصور ملت اسلامیہ بھی کہتے ہیں ، ـــلیکن اصل صورت اتنی سیدھی اور آسان نہیں ہے ، یہ تصور ، تصور کی حیثیت میں تو واقعی دلآویز اور پیارا ہے لیکن حقیقت تصور کے مانند اتنی خوب صورت نہیں ہوتی، حقیقت کی اپنی شکلیں بے شمار ہوتی ہیں ـــ اقبال کے پیغام کا یہ حصہ جس زمانے سے تعلق رکھتا ہے اس زمانے میں مسلمانوں کی تاریخ یورپی نظریۂ قومیت کی گرفت میں تھی اور اس کے ساتھ ساتھ مختلف ٹکڑوں میں تقسیم بھی ہو رہی تھی ۔ مسلمانوں کی تاریخ کا ایک

باب ختم ہو رہا تھا اور دوسرے باب کے مرتب ہونے کے مواقع موہوم تھے عثمانی خلافت جو ملت اسلامیہ کے تصور کو سیاسی سالمیت دیتی تھی ، لیکن اس سے کہیں زیادہ مسلمانوں کی تہذیبی سرگزشت کا سلسلہ بھی قائم رکھتی تھی اپنی زندگی کے آخری برس پورے کر رہی تھی - اگر ہم عثمانی خلافت کو محض ترکوں کی حکومت ہی سمجھیں تو معاملے کی جذباتی سنجیدگی واضح نہیں ہوتی - ہندوستانی مسلمانوں کا انداز فکر شریف مکہ سے مختلف تھا - ان کے نزدیک عثمانی خلافت اسلامی تاریخ کے تسلسل کی علامت تھی اور اس طرح خلافت راشدہ کی سیاسی سطوت کی جانشین تھی جو مدینے سے دمشق ، دمشق سے بغداد ، بغداد سے قاہرہ ، اور بالآخر قاہرہ سے استنبول پہنچی تھی ، —— مسلمانوں کی تہذیبی اور سیاسی مشکلات کا یہی علاقہ نہ تھا - واقعات کو ان کے درست پس منظر میں جانچنے کے لیے پہلی جنگ عظیم کے سیاسی اور اقتصادی نتائج کو سامنے رکھنا ضروری ہے - پہلی جنگ عظیم نے جہاں جرمنی کو شکست دی ، وہیں اس نے مسلمانوں کی دنیا میں نئے مسائل بھی پیدا کیے- انتداب ، قبضہ ، اقتصادی مراعات اور اشتراک سیادت کے ذریعے یورپ کے تہذیبی عروج نے شمالی افریقہ سے لے کر بحرین اور آبادان تک کا علاقہ اپنے زیر نگیں کر لیا اور اس صورت حال سے مسلمان ملکوں میں ایک نئی ذہنیت رونما ہوئی جو جغرافیائی حدود میں قومی آزادی پر اصرار کرتی تھی ، —— اقبال کے پیغام کا وہ حصہ جو مسلمانوں کی سیاسی اور تہذیبی مشکلات سے تعلق رکھتا ہے اس نئی صورت حال کی پیداوار ہے جو مسلمان قوموں کی سیاسی کشمکش سے رو نما ہوئی تھی - اگر ہم اس صورت حال پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس میں جغرافیائی وحدتوں کی گنجائش دکھائی دیتی ہے اور تصور ملت کے بجائے تصور قومیت ابھرتا ہے —— اقبال کے پروگرام کا وہ حصہ ، جس کا ذکر کیا گیا ہے اسی اندیشہ ناک حقیقت حال کو زیر بحث لاتا ہے اور بار بار تصور ملت کی طرف اشارہ کرتا ہے اس موقعہ پر یہ دیکھنا ضروری ہے کہ آخر تصور ملت یا مسلمانوں کے ایک ہونے کے احساس سے مراد کیا ہے ؟ حقیقت یہ ہے کہ اس احساس کو تاریخ سے الگ کرکے سمجھنا مشکل ہے - اس کا صحیح مفہوم یورپی تہذیبی عروج کی ٹکر اور تصادم سے واضح ہوتا ہے - اقبال کے تصور ملت کا اصل مفہوم مسلمانوں کی تہذیبی وحدت ہے ، کہ وہ اپنی تہذیب . . . . . . ، اپنے ماضی ، اپنے طرز فکر اور اپنے مذہب کے باعث اپنی الگ دنیا رکھتے ہیں جو نہ تو مشرق بعید سے کوئی علاقہ رکھتی ہے اور نہ یورپی دنیا سے اس کا کوئی رشتہ ہے - اس امر کو پیش نظر

رکھتے ہوئے اقبال مسلمانوں کی تہذیبی شخصیت کا عکس پیش کرتا ہے جس کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ یہ عکس زندگی کی جنگ لڑ سکتا ہے ۔ زندگی کی تسخیر کر سکتا ہے اور زمین پر صلح جوئی اور زمین پر بسنے والوں کی وحدت میں یقین رکھتا ہے ، ـــــ اقبال کے پیغام کا یہ تہذیبی عکس جس سے مسلمانوں کی نئی تہذیبی شخصیت ابھرتی ہے اس وقت رونما ہوتا ہے جب ایک طرف مسلمانوں کی حیات اجتماعی اپنی زندگی اور تاریخ کا ایک باب ختم کرتی ہے اور دوسرا باب ابھی شروع نہیں ہوتا ۔ اقبال کی بڑائی اس میں ہے اس نے ایک حقیقی اور نظر آنے والی سیاسی اور عمرانی صورت حال کو ایک ایسا تصور اور ایک ایسا تہذیبی عکس دیا ہے اور ایک ایسی تہذیبی شخصیت پہنائی ہے جو اس پورے کے پورے منظر کو خوب صورت بنا دیتی ہے ۔ اقبال کا نام جب بھی مرے ذہن میں آتا ہے تو میری نگاہوں کے سامنے واقعات کی ایک خاص ''شکل'' گھوم جاتی ہے ، ان واقعات کی جو ایک خاص زمانے میں مختلف مسلمان قوموں کو پیش آئے اور جن سے ان کی حالیہ تاریخ اور قومی شخصیت پیدا ہوتی ہے ۔ مجھے اس پورے خاکے میں جو خاص بات دکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ اقبال مسلمانوں کی تاریخ کے جس دوراہے پر لکھنے میں مصروف تھا ، اس میں ان کی تاریخ کا ایک باب ختم ہوا تھا اور دوسرے کے آغاز کی صورت ابھی ظاہر نہ ہوئی تھی اقبال نے اس موقعہ پر تصور ملت کو جو جغرافیے اور طبعی تفاوتوں سے بالا تر ہے ، پیش کیا ۔ لیکن جب ہم آج کی دنیا کا جائزہ لیتے ہیں اور مسلمان قوموں کی طرف دیکھتے ہیں تو جو شے نظر نہیں آتی وہ تصور ملت ہے ۔ ہر مسلمان قوم اپنے مقامی جغرافیے کی قید میں ہے ''العرب للعرب'' اور عرب نیشنلزم ایک طرف، اور دوسری طرف ہر غیر عرب مسلمان قوم اپنے لوکل مسائل ۔ اور قومی شخصیت کے تراشنے اور سلجھانے میں مصروف ہے ۔ دنیا کا نقشہ کچھ اس طرح تبدیل ہوا ہے کہ اس میں تصور ملت فرقہ دارانہ سی بات نظر آتا ہے ۔ جب کسی سے کہا جائے کہ مسلمان ایک تہذیبی اکائی ہیں تو جواب ملتا ہے کہ آج کل تو دنیا ایک ہو رہی ہے مسلمانوں کی تہذیبی اکائی ہونے یا نہ ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ، اس زمانہ میں جب کرۂ ارض پر انسان کی بقا زندگی اور موت کے ڈرامے کا مرکزی موضوع بن چکی ہے مسلمان قومیں اپنی اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق اپنی قومی شخصیتوں کا پیکر تراش رہی ہیں اور راکٹوں کی زد سے بچنے کے لئے ، یا مقامی خطروں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے معاہدوں اور سمجھوتوں میں شامل ہو رہی ہیں اور وہ تصور جو غیر جغرافیائی اور تہذیبی نوعیت کا تصور تھا نہایت تیزی کے ساتھ زمانے کے زلزلوں کی نذر ہو رہا ہے ۔ قومی

ذہن قومیت کی اُلجھنوں میں مصروف ہے اور اس طرح وہ جان پہچان مفقود ہوتی جا رہی ہے جو ملت کے تصور سے وابستہ ہے۔ اقبال جس زمانے میں پیدا ہوا تھا وہ زمانہ ملت اسلامیہ کے تصور کا قائل تھا اور آج مسلمان قومیتیں ظاہر ہو چکی ہیں لیکن وحدت ملت اسلامیہ کا تصور محو ہو رہا ہے۔ اقبال کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ ملت اور قومیت کے سنگم پر پیدا ہوا ہے۔ وہ ملت اسلامیہ کا آخری بڑا شاعر ہے اور جغرافیائی قومیتوں کے لیے ایک ایسی بڑی علامت ہے جو نو عمر مسلمان قوموں کو روکتے ہوئے کہتی ہے۔ ''میری طرف دیکھو! میرے ذریعے ملت اسلامیہ کا ایک تصور تمھاری رسائی میں ہے! کیا تم اس سچائی کا ایک حصہ نہیں ہو؟——'' اقبال کی اہمیت اس سچائی کے اصرار میں ہے اور اسی سچائی کے اظہار میں اس کی شہرت کا ایک بہت بڑا راز بھی ہے!

(۳)

اگر ہم اقبال کی ذہنی اور فنکارانہ پرورش کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ وہ مسدس حالی، بعد از غدر کی اردو غزل اور فلسفۂ تصوف کے زمانے میں پیدا ہوا تھا۔

اگر ہم مسدس حالی، اردو غزل، اور فلسفہ تصوف کو ایک ساتھ دیکھیں تو جو چیز نظر آئے گی یہ ہے کہ ان میں زمین کی نفی ہے اور رد زیست کا اعلان ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ یہ تینوں زمین پر انسانی وجود کو زندہ حقیقت تسلیم کرکے شعری سوچ بچار کا مضمون نہیں بناتے، زمین ان کے شعری حدود اربعے سے یکسر خارج ہے اور اسی لیے انسانوں کی حیات مجموعی بھی ان کی فہرست میں نہیں آتی، اگر ان سے پوچھا جائے کہ کیا زمین انسان کا وطن ہے؟ تو کہیں گے ''نہیں''! ان سے کہا جائے کہ کیا زمین دل کش نہیں ہے؟ تو وہ جواب دیں گے کہ ہر دل کش چیز مرجھانے والی ہے اور اگر ان سے پوچھا جائے کہ کیا انسان زمین پر آ کر خوش نہیں ہے؟ تو وہ بتائیں گے کہ خوشی تو ایک پردہ ہے جسے دانشور قبول نہیں کرتے!

اپنی روایات کے ان خد و خال کو دیکھتے ہوئے جب ہم اقبال کی طرف لوٹتے ہیں تو ہمیں ایک عجیب و غریب تبدیلی نظر آتی ہے اور وہ تبدیلی یہ ہے کہ اقبال ''زمین'' کو اپنی شعری سوچ و بچار کا مرکز سمجھتا ہے، وہ زمین کو رد نہیں کرتا اور زندگی کو روائتی زاویئے سے بھی نہیں دیکھتا۔ یہ سب باتیں اسے اپنے ہمعصروں اور پہلے آنے والوں سے مختلف ضرور کرتی ہیں تاہم ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ وہ اپنی طبیعت کی گہرائیوں میں ''میں'' اور ''تو'' کو مقدس امانت کی طرح یاد رکھتا ہے، ''من و تو''

سے جتنی بھی جذباتی اور شعری زرخیزی پیدا ہوتی ہے وہ اس کی غزلوں کو قد آور مفہوم دیتی ہے اور اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی شاعری کی اصل سطح ''من و تو'' کی غزل ہے، تو یہ غلط نہ ہوگا، ــــــلیکن سر دست میرا اشارا اس کی نظموں کی طرف ہے جن میں مجھے بہت سی شعری سطحیں دکھائی دیتی ہیں، تہہ در تہہ، بہت سے اشارے، محاکات، علامتیں اور تصورات باہم مل کر ایک کاسمک تصویر اور عکس کو پیدا کرتے ہیں۔ سب سے نیچے اور نچلی سطح پر مسلمانوں کی تہذیبی اور سیاسی مشکلات کا منظر ہے جس پر ایک گہرا غمناک رنگ جو تدریجاً زیادہ لطیف اور پر سوز ہوتا چلا جاتا ہے پھیلا ہوا ہے۔ اگر ہم اپنے تخیل سے تھوڑا سا کام لیں تو ہم ان بے شمار لوگوں کی دھڑکنیں، خواہشیں، اندیشے، اور بیتابیاں محسوس کر سکتے ہیں اور ان کو اپنی آنکھوں کے سامنے دکھ سہتے ہوئے دیکھ بھی سکتے ہیں، اس سطح پر جو لوگ ہماری آنکھوں کے سامنے ہیں وہ عرصہ ہوا رخصت ہو چکے ہیں لیکن ان کی دلی تکلیف لفظوں میں بدستور موجود ہے۔ آپ کہیں گے کہ اس اجتماع کا نظموں میں کیسے ورود ممکن ہوا ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ اقبال کی داخلی شخصیت خود کو اس اجتماع میں تحلیل کر چکی ہے۔

اس سطح کے اوپر صوفیانہ شاعری کی علامتیں پھیلی ہوئی ہیں جن میں ساقی، شراب، بلبل، بسمل، محبوب اور اس نوع کی دوسری تمثیلوں کا کھلا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جو محاکات دکھائی دیتے ہیں ان میں واقعات کربلا کے مرکزی کردار شامل ہیں اور عشق کے فلسفے کی توجیہ بھی داخل ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے ماضی کی تاریخ ورق در ورق پھیلتی چلی جاتی ہے جن میں بادشاہ، دانشور، کشور کشا اور ایسے دانا لوگ شامل ہیں جو کائنات کے راز کو سمجھنا چاہتے ہیں اور اپنی اپنی دسترس کے مطابق اس گرہ کو کھولنے میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ اس سطح پر اگر ہم رک جائیں اور ارد گرد دیکھیں تو ہمیں دور دور تک پھیلی ہوئی وادیاں نظر آتی ہیں۔ جن میں شاہسوار اور جواں مرد سپاہی نظر آتے ہیں، یہ کون ہیں؟ شاید ہم پوچھیں! ان کے بارے میں صرف یہی جواب مل سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں جو سچائی کا پیغام لے کر دنیا میں نکلے اور دنیا کو ایک نئی تہذیب سے واقف کرنے میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ ان وادیوں میں دور دور تک ایک تہذیب کے رخصت ہونے کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ مسجدیں جو ویران ہیں، ایوان جہاں اب کسی کے قدموں کی چاپ نہیں گونجتی، ملک جو اب دوسروں کے قبضۂ قدرت میں ہیں۔ جب ہم

اس تصویری اور شعری سطح کو پار کرتے ہیں تو ہمیں اپنی مذہبی دنیا کے بڑے بڑے پیغمبر دکھائی دیتے ہیں ۔ ان میں حضرت موسیٰ ، اسمعیل ، اور ابراہیم شامل ہیں ۔ اس موقع پر یاد رہے کہ اقبال کے لکھے ہوئے سب کے سب محاکات اور اشارات اوصافی ہیں ۔ یعنی انہیں خاص خاص صفات اور اوصاف کے لیے پیدا کیا گیا ہے ۔ موسیٰ پر شاید اس لیے اصرار ہے کہ انھوں نے بنی اسرائیل کو غلامی سے نجات دلائی اور انھیں ایک نیا ملک سونپا تھا ، ابراہیم کو اپنی اطاعت کے لیے اور اسماعیل کو اپنی خود سپردگی کے لیے اس شعری منظر نامے میں دکھایا گیا ہے ۔ جب ہم اور اوپر دیکھتے ہیں تو ہمیں روح ارضی ، بہشت سے نکلتا ہوا آدم ، اور فرشتوں کی آواز سنائی دیتی ہے ۔ اور پھر جبرائیل اور ابلیس دکھائی دیتے ہیں اور ان سب کے اوپر اھرمن اور یزداں کے اشارے نظر آتے ہیں ! اگر ہم اس شعری عکس کو اپنی روایات کے فکری اور شعری خاکے میں ، جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے رکھ کر دیکھیں ، تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ عکس کسی ماورائی دنیا سے تعلق نہیں رکھتا ۔ اور نہ زندگی کی نفی ہی کرتا ہے ۔ اور نہ رد زیست کا باعث بنتا ہے ۔ اس عکس کا مرجع زمین ہے اور زمین پر ایک تہذیب کی کہانی کے جملہ کرداروں کی وساطت سے زندگی کی جد و جہد اور متضاد طاقتوں کے تصادم اور خلفشار کو پیش کیا گیا ہے ۔ اور جہاں تک زمین کو قبول کرنے کا تعلق ہے زمین ہی کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے جس میں ایک اچھے انسان کی تعریف فراہم کرتے ہوئے اچھائی اور برائی کی قوتوں کو مخصوص مقصد کے لیے بے نقاب کیا گیا ہے ۔ اچھائی کی طاقت وہ ہے جو زندگی کو زندہ رہنے کی صلاحیت کے طور پر قبول کرتی ہے ۔ اور برائی کی طاقت وہ ہے جو اس صلاحیت کا انکار کرتی ہے اور ٹھہراؤ کا سبب بنتی ہے!

(۳)

یہاں تک میں نے ایک ایسے تنقیدی انداز کو استعمال کیا ہے جو اقبال کو اجتماعی احساس سے منسلک کرتے ہوئے اس کی شاعری کو اس اعتبار سے ایک نمائندہ حیثیت دیتا ہے ۔ اب میں اقبال کی شاعری کے اس حصے کا ذکر کرتا ہوں جہاں اقبال اجتماعی احساس کو اپنے آپ میں جذب کرتے ہوئے صرف اپنی طبیعت کی نمائندگی کرتا ہے ۔ اس طرح اجتماعی احساس کی پیش کش بھی ممکن ہوتی ہے اور اس کی شعری طبیعت اپنا منفرد اظہار بھی ڈھونڈ لیتی ہے ۔ یہ صورت اقبال کی شاعری کے ایک مختصر حصے میں دکھائی دیتی ہے لیکن اقبال کی ساری شاعری کو ایک لہجہ عطا کرتی ہے ۔

یہ حصہ فلسفہ تصوف کے اجزا ''من و تو'' کے شعری استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر ہم ''میں اور تو'' کی اساس کو اپنی علاقائی صوفیائی شاعری میں تلاش کریں تو نظر آئے گا کہ ''من و تو'' بحیثیت میں اور تو کے استعمال نہیں ہوتا۔ بلکہ مذہب عشق کی ذیل میں استعمال ہوتا ہے۔ یعنی ''من و تو'' کی واردات عشق کی واردات بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں علاقائی زبانوں کے صوفی شاعر ''من و تو'' کے دو متقابل نقطے فرض کر لینے کے بعد درمیانی فاصلے کو کرب، دکھ، جسمانی تکلیف، دلی اندوہ، اور زمینی سفرنامے کی بےرنگی اور اس قسم کی دوسری تفصیلوں سے پر کر دیتے ہیں۔ اس حالت میں یہ ہوتا ہے کہ تو کی ضمیر مخاطب تفصیل کرب، اور 'میں' کی حالت کرب کے سامنے دھندلا جاتی ہے اور اس کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات قابل ذکر ہے کہ ہجر اور فراق کے ذریعے جو مفہوم دستیاب ہوتا ہے یہ ہے کہ ساری تکلیفیں صرف اس لیے ہیں۔ کہ وہ پاس نہیں ہے اور اگر ''وہ'' پاس آ جائے تو خوشی اس کے ہمراہ لوٹ آئے گی! دوسرے لفظوں میں ساری تکلیف کا باعث رخصت محبوب ہے۔ بعض علاقائی صوفی شاعروں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ رخصت محبوب، جینے ہی کے دوران میں نہیں بلکہ پیدائش کے ساتھ رو نما ہوئی ہے۔ اگر ہم محبوب کی رخصت کو اس طرح تسلیم کر لیں تو معلوم ہوگا کہ رخصت اصل میں روح کل سے روح انسانی کی علیحدگی میں مضمر ہے۔ اور زمین پر جینا اسی لیے تکلیف دہ بھی ہے۔ اقبال کی شاعری میں فلسفہ ''من و تو'' مروجہ صورت میں موجود ہے لیکن اس کی تفصیل میں سے مذہب عشق کی ضروریات کو حذف کر دیا گیا ہے۔ اس طرح ''من و تو'' کے متقابل نقطوں کے درمیانی فاصلے سے کرب اور حالت کرب کو محو کر دینے سے ''تو اور میں'' کو ایک دوسرے کے آمنے سامنے کرنے میں آسانی ہو گئی ہے۔ اور اس طرح ضمیر مخاطب سے گفتگو کرنے میں بے باکی شناسائی اور نزدیکی ممکن ہوئی ہے۔ اقبال کی شاعری میں ''تو'' کئی ایک اشاروں کے مابین گزر کرتا ہے۔ اور اس اعتبار سے ہمیشہ الجبرے کی علامت لا سے مشابہ ہے۔ کبھی ''تو'' سے انسان مراد ہے۔ کبھی وہ طاقت جس نے رات کے اندھیرے پیدا کیے، کبھی تو سے مراد وہ نیک دل قوت ہے جو انسان کی رھنمائی کرتی ہے۔ کبھی محض ایک ضمیر مخاطب ہے جو کسی بھی پیکر اور تصور کے لیے درست ٹھہرائی جا سکتی ہے۔ میں اور تو کے درمیان جس نوع کا رشتہ پیدا کیا گیا ہے وہ تجسس، خواهش اور شکایت کا ہے اور اس کی نفسیاتی، طبعی، اور دلی وارداتوں کو اس رشتے پر پھیلاتے ہوئے زیادہ سے

زیادہ واضح ، اور سمجھ آنے والے تجربات کی شکل دی گئی ہے ۔

اقبال کی شعری شخصیت کی اصل پہچان اقبال کی اپنی اور صرف اپنی طبیعت ہے ۔ سب باتوں کے قطع نظر کہ اقبال کیا کیا ہے اور اس نے شعر اور سوچ بچار میں کتنی بلندی حاصل کی ہے حقیقت یہ ہے کہ اقبال دوسرے شاعروں سے صرف اس لیے مختلف اور منفرد اور دل چسپ ہے کہ اس کی طبیعت ان سے جدا ہے ، ــــ شاعر اپنے ماحول سے بہت سی باتیں سیکھتا ہے اور ان کو پیش کرتا ہے ۔ مگر طبیعت تو وہ کسی سے مستعار نہیں لیتا ۔ اس سے بھی انکار نہیں کہ ماحول طبیعت کو متأثر کرتا ہے لیکن طبیعت کا جھکاؤ اور طبع کا میلان تو اس عقیدے کی تائید کرتا ہے کہ شاعر بنتا نہیں پیدا ہوتا ہے ۔ اقبال اپنی طبیعت کے اعتبار سے کلاسیکی فارسی شاعروں کی بجائے کلاسیکی عربی شاعروں سے زیادہ مشابہت رکھتا ہے ۔ اور اسی مشابہت سے اس کی طبیعت کا رنگ بھی ظاہر ہوتا ہے ۔ مثلاً فارسی اور عربی شاعر دونوں احساس فنا کو مضمون شعری کے طور پر استعمال کرتے ہیں ۔ لیکن دونوں کے طریقوں میں فرق ہے ۔ عربی شاعر ''احساس فنا'' کو تغیر اور تبدیلی کا عمل سمجھتے ہوئے اس پر یاد داشتوں کی تصویر کشی کرتا ہے ۔ زندگی کے بارے میں سوچتا ہے ۔ منظر کشی سے خوش ہوتا ہے ۔ اور اس طرح احساس فنا کے منفی رد عمل کے مقابلے میں ایک ایسا احساس مہیا کرتا ہے ، جو ''فنا'' کو ایک خاص انداز میں روکنے کی کوشش کرتا ہے ــــ اس کے عین برعکس فارسی شاعر ''احساس فنا'' کو یا تو رد زیست میں قبول کرتا ہے ۔ یا لمحے کو نشاط انگیز مسرتوں سے پر کرنا چاہتا ہے ۔ یا چمن کی خوب صورتیوں کا ذکر کرتا ہے ۔ اور ''احساس فنا'' کے مقابلے میں اپنی کمزوری کا احساس رکھتے ہوئے غم زدہ ہوتا ہے!ــــ اب اگر ''احساس فنا'' کے دباؤ کا مقابلہ کیا جائے تو یہ دباؤ فارسی میں زیادہ محسوس ہوتا ہے ۔ اور عربی میں کم !ــــ اقبال کی شعری طبیعت ان خد و خال کے ساتھ بال جبریل میں ظاہر ہوتی ہے!ــــ

شعری طبیعت کا ذکر کرتے ہوئے ہمیں یہ بھولنا نہ چاہیے کہ وہ ''حیات مستعار'' سے سخت متأثر ہے ۔ اور اس کے باوجود کہ بانگ درا میں اس نے ''موت'' کو فلسفۂ غم اور حیات ابدی کے عقیدوں سے رد کرنے کی کوشش کی ہے وہ ''حیات مستعار'' کو فراموش کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکا ۔ اسے اپنے ناپائیدار ہونے اور اپنے عشق کے مقام و وقت ، جسم اور زمانے میں پابند ہونے کی سخت شکایت ہے ۔ انسان ، اس کے نزدیک زمین کا وارث تو ہے لیکن انسان کی تقدیر رحلت اسے ناپسند ہے ! ان جزئیات کو مدنظر رکھتے ہوئے

جب ہم اس کی شاعری میں ایک عظیم‌الشان ہمیشگی کا ، جو تبدیلیوں کے باوجود قائم ہے ، کڑا احساس پاتے ہیں تو اس سے ایک واضح تقابلی کیفیت پیدا ہوتی ہے - جو اقبال کے لہجے کو پر سوز بنا دیتی ہے - سوز کا ایسا لہجہ اقبال کے کلام کو خوب صورت بناتا ہے - اور تصورات کو شعری صورت بخشنے میں مدد دیتا ہے - جب یہ رنگ پھیکا پڑنے لگتا ہے تو صرف تصورات رہ جاتے ہیں اور شاعری ماند پڑنے لگتی ہے! ضرب کلیم ، ارمغان حجاز بجھی بجھی سی چیزیں ہیں - اور اقبال کی آراء کا مجموعہ ہیں - ان دونوں میں شاعری بہت ہی کم ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے شعری طبیعت کا سوز ، جسے خلافت تحریک کی ناکامی نے آگ کی طرح بھڑکا دیا تھا یہاں تک پہنچتے پہنچتے کم ہو چکا ہے!

(۵)

اب میں اقبال کی ''شعری سطر'' کا ذکر کرتا ہوں جہاں تک لفظوں ترکیبوں ، بندشوں اور شعری فقروں کا تعلق ہے اقبال پر فنی مہارت ختم ہے - وہ اختصار کا بہت بڑا استاد ہے اور اختصار کے لیے اضافتوں کا کھلا استعمال کرتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی ترکیبیں اضافتوں سے بنتی ہیں ، وہ لفظوں کی کرختگی کو ناپسند کرتا ہے - ایسی اصوات جن پر سنسکرتی مادے کا اثر ہے مثلاً ڈھ ، ٹھ ، بھ وغیرہ اس کی شاعری میں بہت کم مستعمل ہیں - اس کے الفاظ ملائم ، نرم اور خوب صورت ہیں - اگر کسی طرح یہ الفاظ ، لفظوں کی بجائے پتھر بن سکتے تو عجب نہ تھا کہ ہم اپنی آنکھوں کے سامنے مرمر کی بنی ہوئی کوئی عظیم‌الشان عمارت دیکھتے - اس ضمن میں اقبال کی صناعی بے نظیر ہے - اس کے ہاں فالتو پن سرے ہی سے مفقود ہے - لفظوں کی نشست متوقع ، مناسب اور صحیح ہوتی ہے! اسلوب کو دیکھ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایسا دلآویز اور طاقتور طرز بیان کس بے ساختگی سے تخلیق ہوا ہے - اور جب ہم اس اسلوب کے ہمراہ شعری انسپریشن کی پختگی کو بھی دیکھتے ہیں تو فن اور فنکار دونوں کی بڑائی اور عظمت سے انکار نہیں کر سکتے - اقبال کی شعری سطر نسخ کی خطاطی کے مانند صاف ، لچکیلی اور طاقتور ہے جس میں کسی قسم کی رکاوٹ کا احتمال نظر نہیں آتا - اس شعری سطر کا حسن اپنا ہے - یہ تخیل اور زبان کے باہمی ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہے ، حروف کی سطح پر استعاروں اور تصورات کو چسپاں کر دیتی ہے اور جس بھی شے کو اپنی لپیٹ میں لیتی ہے وہ مصرع اور اشعار بن جاتی ہے - بانگ درا سے ضرب کلیم تک پہنچتے ہوئے ہمیں اس شعری سطر کی صلاحیتوں کا پورا پورا علم ہو جاتا ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے یہ سطر ،

شاعر کے ہاتھ میں ایک طلسمی قوت ہے جسے وہ جب بھی اور جہاں بھی چاہے کامیابی سے استعمال کر سکتا ہے۔ اگر اقبال کے پاس یہ شعری سطر نہ ہوتی تو اس کے ہاں مضامین بھی متنوع اور بلند مرتبت نہ ہوتے! اس کی پہنچ کا اس قدر دور رس ہونا اسی قدرت کے باعث ہے جو زبان کی صلاحیتوں نے شعری سطر کی شکل میں اسے پیش کی تھی۔

یہاں تک جو کچھ میں نے کہا ہے وہ کہہ چکنے کے بعد سوال پیدا ہوتا ہے کہ میں نے اس مضمون کو اقبال کی شہرت کا باعث کیوں کہا ہے؟ مجھے غالباً اس سوال کے جواب دینے کی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ جو باتیں میں نے اقبال کے بارے میں کہی ہیں وہ اس کی شہرت کی وضاحت بھی کرتی ہیں۔ میں نے اس مضمون میں تنقید کو جس طرح استعمال کرنے کی سعی کی ہے اس میں اقبال کی حیثیت ایک شاعر اور فنکار کی ہے۔ اور یہی میرا مقصد تھا۔ اقبال نے اپنے آپ کو کئی ناموں سے پکارا تھا اور اب بھی ہم اسے کئی ناموں سے پکارتے ہیں۔ نام بدلتے رہیں گے۔ لیکن وہ جس لباس میں ہمارے سامنے موجود ہے وہ بدستور شاعر اور فنکار ہی کا لباس رہے گا۔ ضرورت اس لباس کو دیکھنے کی ہے۔ اور جب تک لفظ کی یہ شہادت قائم ہے اس کی شہرت کے زاویے بدلتے رہیں گے، لیکن یہ حقیقت نہ بدلے گی، کہ وہ الفاظ کو استعمال کرنے والا استاد شاعر تھا جس نے ایک گزرتے ہوئے دور کی تصویر کشی کی اور آنے والی نسلوں کے لیے ایک کاسمک عکس پیدا کیا جس میں ایک دور کی تاریخ رُکتی ہے اور نئے دور کی تاریخ اپنے اوراق الٹنے لگتی ہے۔ اقبال کی شہرت کا راز اسی کاسمک عکس میں ہے

حالی اور "مسدس مد و جزر اسلام"

(۱)

مسدس مد و جزر اسلام پہلی بار ۱۸۷۹ء یعنی ۱۲۹۶ھ میں شائع ہوئی تھی - اس تاریخ اور پچاسی برس گزر جانے کے درمیان زمانے نے انگریزی راج کو پختہ ہوتے ہوئے دیکھا - آزادی کی تحریک اور بالآخر اس دور کا جائزہ بھی لیا جس کے ساتھ نہ صرف مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ ظاہر ہوئی ، بلکہ یہ نشاۃ ثانیہ اسی سرزمین میں قومی وطن کی صورت میں رونما بھی ہوئی جس سرزمین میں پچاسی سال پہلے حالی کی زبان سے اسلام کے گر کر نہ ابھرنے کی کہانی بیان ہوئی تھی - آج اور اٹھارہ سو اناسی کے درمیان نہ صرف کئی نسلوں کے فاصلے حائل ہو چکے ہیں بلکہ کئی ایک ایسے نقطہ ہائے نظر بھی ہیں جو حالی کے زمانے اور اس زمانے کی اجتماعی واردات اور تجربے کو ایسا رنگ دیتے ہیں جو ہمیں اور حالی کی مسدس کو ایک دوسرے کے لیے اجنبی قرار دیتے ہیں - اس حقیقت کے باوجود کہ مسدس حالی کا شاہکار ہے - اور جس خیالی محبوب کے لیے انھوں نے جوانی کے ہوش ربا دن طلسم اور وحشت کی نذر کیے تھے اور وہ محبوب مسدس کے ذریعے ظاہر ہوا تھا - حالی کی غزل کو ان کی نمائندہ شعری پیش کش قرار دے کر نہ صرف اصل شاعر کو نظر انداز کیا گیا ہے بلکہ ایک ایسی شعری روایت کو بھی علم الشعر کے مرکز سے نکال کر ثانوی مقام دیا گیا ہے جو مسلمانون کے ادبی ذوق اور شعری علم میں مرکزی مقام رکھتی ہے - ان حالات میں اورخاص طور پر جب کہ مسدس اور مسدس سے نسبت رکھتی ہوئی شاعری کو شعری تاریخ سے بے دخل کرنے کے رجحانات ظاہر ہو رہے ہیں ، مسدس کے مقام کا تعین کرنا انتہائی ضروری دکھائی دیتا ہے -

حالی اور جدید اردو شاعری کا باہمی رشتہ اردو ادب کے طالب علم کے لیے ادبی روز مرہ کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ بات بھی کسی کی نظر سے اوجھل نہیں ہے کہ حالی کے ساتھ ایک نئی لسانی تحریک بھی ظاہر ہوئی تھی اور ایک نئی شاعری کی طرح بھی ڈالی گئی تھی جس کے عنوانات اور مضامین نئے تھے - حالی اور قومی شاعری کا سوال بھی ایک عام اور کھلا سوال ہے - یہ ساری باتیں حالی کو اردو ادب کی تاریخ میں جیسا مقام دیتی ہیں ، وہ مقام

حالی کے زمانے سے برآمد ہوتی ہوئی بیسویں صدی کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اردو شاعری کے رونما ہوتے ہوئے مستقبل کی جانب راہیں ہموار کرتا ہے مگر حالی کے اپنے شاہ کار کو تاریخ ادب اردو کی عظیم ترین تخلیقات کی فہرست سے منہا کر دیتا ہے ۔ مسدس اپنی مقبولیت کے باوجود درجۂ اول کی ادبی تخلیقوں میں جگہ نہیں پا سکی اور نہ ادبی تنقید ہی نے اسے قریب سے دیکھ کر پہچاننے کی کوشش کی ہے کہ اس نظم میں کون سی شے ایسی ہے جو اسے عظیم ترین ادب کے حلقے سے باہر رکھتی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ میر، اور میر انیس سے غالب اور غالب سے اقبال تک آتے ہوئے حالی کا نام محض ایک نشان راہ کا کام دیتا ہے اور آن کی تخلیقات 'معمولی' سے غیر معمولی تک کا درجہ بھی حاصل نہیں کر سکتیں ۔

اس کی کئی وجوہات ہیں ۔ بڑی وجہ یہ ہے کہ حالی اور ہم میں کبھی بھی وہ دوری پیدا نہیں ہوئی جو 'ادب' کو جانچنے کے لیے فوکس مہیا کرتی ہے ۔ حالی ہمیشہ اپنے قاری کے قریب رہا ہے ، اتنا قریب کہ قاری اور حالی دونوں کی شخصیتیں ایک دوسرے میں جذب ہو جاتی ہیں ۔ ان حالات میں تنقید کے لیے حدود کا تعین کرنا دشوار ہو جاتا ہے اور چوں کہ وہ فاصلہ جو وقت کی بجائے نگاہ سے تعلق رکھتا ہے ظاہر نہیں ہوتا ، جس کی مدد سے کوئی ادبی تخلیق اپنے صحیح قد و قامت میں دکھائی دیتی ہے ، اس لیے یہ باور کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ کیا مسدس کلاسیک بھی ہے کہ نہیں ؟ —— کلاسیک سے میری مراد غالب ، میر ، سودا ، میر آنیس کی تخلیقات ہیں ۔ اقبال بھی کلاسیک کے زمرے میں شامل ہو چکا ہے ، لیکن جہاں تک مسدس حالی کا سوال ہے ، اس کتاب کے کئی ایڈیشن بازار میں موجود ہیں مگر اس کا مقام کلاسیک کا مقام نہیں ہے ——

یہ بات کیوں ہے ؟

ادبی کلاسیک کے لیے عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ صرف وہی کتاب ادبی کلاسیک میں شامل ہوتی ہے جو اپنے وقت سے باہر نکل کر ایک لا زوال صورت اختیار کر لیتی ہے اور جس کا رشتہ محض اپنے مخصوص زمانے ہی سے نہیں ، بلکہ انسانیت کے ساتھ بھی اس طرح کا پائیدار رشتہ ہوتا ہے کہ اسے ہر زمانے میں پڑھا جا سکتا ہے ۔ وہ انسان کو مخاطب کرتی ہے ، کوئی خاص شخص یا کوئی خاص فرقہ یا گروہ اس کے مد نظر نہیں ہوتا ۔ حالی کی مسدس ان معیاروں پر پوری نہیں اترتی کیوں کہ یہ کتاب اپنے زمانے سے کبھی باہر نہیں آتی ۔ اس کا مخاطب انسان بھی نہیں ہے اور نہ اس میں وہ مخصوص شے ہے جسے شاعری کہا جاتا ہے ۔ مسدس خطابت ہے اور ایک ایسے فن سے تعلق رکھتی ہے جو

مذہبی پروپیگنڈے کا کام کرتا ہے - جو باتیں مسدس بتاتی ہے ، وہی باتیں مساجد کے منبروں سے جمعہ کے جمعہ سنی جا سکتی ہیں - مسدس حالی کے پیچھے شاعر کا منفرد تجربہ بھی دکھائی نہیں دیتا ، اس لیے اس کتاب کو وہ ادبی عظمت حاصل نہیں ہو سکی جو حالی کے سوا اردو کے ہر بڑے شاعر کے حصے میں آئی ہے -

(۲)

ایک ایسے زمانے میں جب نئی اردو شاعری نے علامتوں کو طرز اظہار کا وسیلہ بنایا ہے اور نظم کو شاعری اور مجرد تصورات کے الحاق کے طور پر استعمال کیا ہے اور براہ راست گفتگو کرنے سے گریز کیا ہے ، مسدس کا شعری تاثر بہت بری طرح مجروح ہو جاتا ہے ؛ کیوں کہ 'مسدس' براہ راست گفتگو کرتی ہے اور شعری جزئیات کا بے دریغ استعمال نہیں کرتی - حقیقت یہ ہے کہ ان پچاسی برسوں میں 'شاعری' کی تعریف میں بھی تبدیلی آ چکی ہے - حالی نے جس ادبی نظریے کے تحت مسدس لکھی تھی ، وہ نظریہ اب قابل احترام نہیں رہا بلکہ ایک بالکل مختلف نظریے نے اس کی جگہ لے لی ہے - حالی کی 'مسدس' سامعین کے حوالے سے لکھی گئی تھی اور اس کا بڑا مقصد سامعین کو راغب کرنا تھا - اس مقصد کے پیش نظر وہ اسلوب کار آمد نہ ہو سکتا تھا جسے نئی اردو شاعری استعمال کر رہی ہے ، کیوں کہ نئی اردو شاعری کی پہلی وفاداری شعری تجربے کے ساتھ ہے اور اس وفاداری کے مقابلے میں 'سامعین' کے ساتھ وفاداری کا خیال کوئی اہمیت نہیں رکھتا - حالی کے نزدیک 'سامعین' کی حیثیت مرکزی ہے اور اسی کے ساتھ ان باتوں کی اہمیت بھی وابستہ ہے جو شاعر 'مسدس' کے ذریعے سامعین تک پہنچانا چاہتا ہے - حالی کے نزدیک 'اجتماعی ذمہ داری' کا تصور بنیادی ہے مگر نئے اردو شاعر اجتماعی ذمہ داری کو اپنے ذاتی تجربے کے رابطے سے قبول کرتے ہیں - اس لیے سامعین اور نئی اردو شاعری کے درمیان حالی جیسا رشتہ قائم نہیں ہوتا ، کیوں کہ نظم اور سامعین کے درمیان شاعر کا خود سے بڑا سایہ منڈلانے لگتا ہے جو نظم کو سامعین تک پہنچنے کے راستے میں رکاوٹ بن جاتا ہے -

نئے اردو شاعر 'مسدس' کو شاید اس لیے شاعری سمجھنے سے گریز کرتے ہیں کیوں کہ انہیں 'مسدس' پر پھیلا ہوا حالی کا اپنا سایہ نظر نہیں آتا ، اس لیے وہ 'مسدس' کو واردات سے عاری اور ذاتی تجربے سے محروم سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں - یہ فرق طرز احساس کے تفاوت سے پیدا ہوتا ہے -

تاہم اگر ''علامات'' کا رابطہ ہی شاعری کی تخلیق کا ضامن ہے تو یہ بات اپنی جگہ قابل قدر ہے کہ حالی نے مسدس کو غزل کی علامات کو ترک

کرنے کے بعد لکھا تھا - یعنی 'مسدس' غیر علاماتی اسلوب کی ایک نہایت ذمہ دار تخلیق ہے - حالی نے جس شاعری کو حقیقت حال کے اظہار کی خاطر اختیار کیا تھا ، اُس کی بنیاد غزل کی علامتی زبان کی نفی پر قائم تھی - حقیقت یہ ہے کہ اگر حالی کا ارادہ ہوتا تو وہ 'مسدس' کو ایک ایسے اسلوب کے مطابق تخلیق کر سکتا تھا جو 'مسدس' کو اس نوع کی شعری شوکت دیتا جسے ہم دنیا کی بڑی بڑی کلاسیکی نظموں میں دیکھتے ہیں - یہ قیاس محض ایک امکانی امر نہیں ہے کیوں کہ حالی نے جس زمانے میں علمی اور ادبی تربیت حاصل کی تھی ، وہ غزل ، مثنوی ، داستان اور فلسفۂ مجاز و حقیقت کا زمانہ تھا - یہ ایک ایسا زمانہ بھی تھا جب لوگ کشف دیکھتے تھے اور الہام اور وحی کی باتیں بھی کرتے تھے - مخاطبہ و مکالمۂ الٰہیہ اس زمانے کی سرشت میں تھا اور وہ لوگ جو عام آدمی سے بہتر اور بالا تر تھے ، سچے خواب دیکھتے تھے اور خواب کے ذریعے کائنات کے رموز کی تشریح کرتے تھے - علامات ، رموز و کنائے ، استعارے ، تشبیہ ، ظلی و بروزی ، اصل و مثیل ، اور کائنات کی تہہ در تہہ ترتیب کو ان سے بہتر شاید کوئی اور نہ سمجھتا تھا - یہ زمانہ معجزے اور پیش گوئی کا زمانہ بھی تھا جس میں درختوں پر ایک ایسی مخلوق بھی رہتی تھی جو خدا کے برگزیدہ بندوں کا حکم بجا لانے میں کوئی عار محسوس نہ کرتی تھی - جن اور انسان کے درمیان براہ راست رشتہ قائم تھا - 'نیک لوگ' کرامات دکھانے پر قادر تھے اور کائنات کی تشریح جس انداز میں کی جاتی تھی اس سے عظیم ترین شاعری کی تخلیق ممکن ہو سکتی تھی - لوک مالا کا حیرت انگیز سلسلہ اس مرکزی انداز فکر کے علاوہ تھا -

حالی کی 'مسدس' کو اگر اس زمانے کا لباس پہننا ہوتا تو یقیناً 'مسدس' دنیا کی عظیم ترین کتابوں پر سبقت لے جاتی مگر ایسے لباس سے 'مسدس' اُس اجتماعی ذمہ داری کو پورا نہ کر سکتی جو اس پر سامعین کے ساتھ وفاداری کے باعث عاید ہوتی تھی - سامعین اور نظم کو پڑھنے والے محض اُس لباس ھی پر رک جاتے اور وہ آواز جس کا سننا سب سے بڑا فرض تھا لباس کی ثانوی کشش کے آگے بے اثر ثابت ہوتی - ان حالات میں حالی کا پہلا کام اس طرز فکر کی نفی کا تھا جو اس زمانے کی سرشت میں داخل تھا اور جس سے کچھ عرصہ بعد مرزا غلام احمد قادیانی کے الہام اور کشف رو نما ہوئے تھے - حالی کے سامنے دو دنیاؤں کے مابین چناؤ لازمی تھا - ایک ایسی دنیا جو وجدان پر قائم تھی اور جس کے رشتے داخلی اور سماوی حقائق پر قائم تھے اور ایک دوسری دنیا جو عقل کو اپنا رہبر مانتی تھی اور جس کے رشتے بیرونی اور دنیاوی حقائق پر قائم تھے - یہ چناؤ سرسید احمد خاں اور مرزا غلام احمد

قادیانی کے درمیان چناؤ نہ تھا کیوں کہ مرزا غلام احمد قادیانی کی براہین احمدیہ - مسدس کے تین برس بعد شائع ہوئی تھی - یہ چناؤ دراصل ترک دنیا اور دنیا کے درمیان چناؤ تھا - سرسید احمد خاں ، دنیا اور دنیاوی حقائق کی نمائندگی کرتے تھے اور جن رجحانات کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ، ایسے تھے جن سے دنیا کے حقائق کو نظر انداز کر کے ترک دنیا کی ترغیب ہوتی تھی - حالی کا چناؤ عمل اور استراحت کے درمیان چناؤ تھا اور ظاہر ہے کہ عمل کو دنیا کے حقائق میں ڈھالنے کے لیے زبان علامتوں کی بجائے خطابت کو زیادہ مؤثر سمجھتی ہے - ایسی صورت میں یہ کہنا کہ مسدس کی شاعری کم تر درجے کی ہے غلط ہوگا کیوں کہ 'مسدس' دانستہ طور پر اور ایک واضع چناؤ کی موجودگی میں لکھی گئی تھی جس کے ذریعے عقل سلیم اور دنیاوی حقائق کی اہمیت کی طرف اشارہ کیا گیا تھا -

(۳)

حالی کی 'مسدس' کا ادبی اور فکری مقام متعین کرنے کے لیے اردو ادب کی تاریخ میں کوئی ایسی مثال نہیں ہے جس کے ساتھ موازنے سے 'مسدس' کا اصل مقام ظاہر ہو سکے - مسدس سے پہلے اردو ادب میں واقعۂ کربلا سے پیدا ہوتے ہوئے مرثیے ہیں جن میں حق اور باطل کی جنگ کو مرکزی اہمیت حاصل ہے - حق کی شہادت موت کی شکل میں باطل کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بے نقاب کر دیتی ہے - ظاہر ہے کہ مسدس کا مضمون حق اور باطل کا مضمون نہیں ہے - جہاں تک 'شہر آشوب' کا تعلق ہے ، مسدس حالی میں جو مضامین بیان کیے گئے ہیں ، وہ 'شہر آشوب' سے بڑا قریبی تعلق رکھتے ہیں - 'مسدس' میر انیس کے مرثیوں اور سودا کے شہر آشوب سے مل کر مرتب ہوئی ہے لیکن اس کا سارا رنگ شام غریباں کا ہے جس میں حق شکست کھا چکا ہے اور ایسی قوتیں غالب آ چکی ہیں جن کے سامنے حق کی حقیقت بے معنی ہے - شاعر حق کی شکست کو اس حد تک تسلیم کرتا ہے کہ یہ شکست حق کی شکست نہیں ہے بلکہ ان لوگوں کی شکست ہے جنھوں نے حق کو اس کی آخری شکست سے پہلے خود چھوڑ دیا تھا - مسدس حالی مسلمانوں کی فکری اور تاریخی غداری کی داستان ہے جس میں مسلمانوں نے اپنے سے بالاتر مقاصد کے ساتھ غداری کر کے اپنے لیے اپنے مسخ شدہ ضمیر کا دوزخ خریدا ہے - حالی کی نظر میں یہ ذمہ داری تاریخ یا زمانے پر عائد نہیں ہوتی بلکہ خود مسلمانوں پر عائد ہوتی ہے جنھوں نے انسانی تاریخ کی رہبری کرنے کا مشن فراموش کر کے اس عظیم الشان قوت کو زائل کیا جس کی با برکت کشش نے انھیں دریائے ٹیگس سے دریائے گنگا تک عظمت انسان کو زمین پر قائم کرنے کی ذمہ داری سونپی تھی - یہ عظمت ، حالی

کی نظر میں انسانیت کی اعلیٰ ترین اقدار سے پیدا ہوتی تھی اور جب تک مسلمان ان اقدار کی پیروی کرتے رہے ، زمین پر انسانی تاریخ کی رہنمائی اُن کے ہاتھ میں رہی اور جب اُنھوں نے ان اقدار سے غداری کی ان کا زمانۂ حال دوزخ اور موت کی دنیا میں بدل گیا ۔ مسدس حالی میں مسلمانوں کی تاریخ اور فکری غداری سے شہر آشوب پیدا ہوتا ہے جس کے مرکز میں مسلمانوں کا مسخ شدہ عکس دکھائی دیتا ہے ۔

اس صداقت کو مدنظر رکھتے ہوئے جب مسدس حالی کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مسدس میں مسلمانوں کے دو مختلف عکس ظاہر ہوتے ہیں ۔ ایک عکس ، ظہور اسلام اور ظہور قدسی کے حوالے سے پیدا ہوتا ہے ۔ اس عکس کی تاریخی طور پر نمائندگی اہل عرب کرتے ہیں ۔ دوسرا عکس ، غداری اور انحراف کے بعد ظاہر ہوتا ہے ۔ اس عکس کی تاریخی طور پر نمائندگی ہندی مسلمان کرتے ہیں ۔ اس دوسرے عکس کی دنیا نفسا نفسی سے مل کر بنتی ہے ۔ پہلے عکس کی دنیا نفس کی حاکمیت اور انسانی مقاصد کی ترویج سے مرتب ہوتی ہے ۔ تاہم جو امر قابل غور ہے ، یہ ہے کہ پہلے عکس کے پیچھے ظہور قدسی اور ظہور اسلام کے نشانات نظر آتے ہیں جو دوسرے عکس کے پیچھے دکھائی نہیں دیتے ۔ مسدس حالی میں جس انحراف اور غداری کی طرف اشارہ ہے ، اُس سے مراد خدا اور پیغمبر سے روگردانی ، انحراف اور غداری ہے ۔ اس صورت حال سے جو بات واضع ہوتی ہے ، یہ ہے کہ مسلمانوں کا تاریخی آشوب جس کی وجہ سے اُن کا عکس مسخ ہو چکا ہے ، صرف اس لیے ہے کہ اُنھوں نے فاران کی روشنی سے کنارہ کشی کر لی ہے اور اپنے جسم کی غلامی کو جسم کی حاکمیت پر ترجیح دی ہے ۔ اسی لیے اُن کا رشتہ زمانے سے ٹوٹ چکا ہے اور وہ صداقت اور غیر صداقت کے درمیان تمیز کرنے کے قابل بھی نہیں رہے ۔ مسدس حالی میں بندر اور جگنو کی تمثیل اسی صورت حال کی طرف اشارہ ہے ۔

(۴)

حالی کی مسدس مسلمانوں کے مسخ شدہ عکس سے پیدا ہوتی ہے اور اُن کے انحراف اور بے وفائی کا اُس عکس کے ساتھ موازنہ کرتے ہوئے جسے مسلمانوں نے انسانیت کی بہتری کے نام پر تخلیق کیا تھا ، ایک ایسے سوال کو پیدا کرتی ہے جو ایلی ایلی لماسبقتنی کا مفہوم رکھتا ہے ۔ مسدس حالی کی تمام تر تاثیر اس سوال سے پیدا ہوتی ہے کہ اے میرے رب ! تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا ؟ یہ سوال مسدس حالی کے پورے مزاج پر چھایا ہوا ہے ۔ اس سوال کے جواب کے ساتھ نشاۃ ثانیہ کی اُمید بھی وابستہ ہے ۔ حالی کے نزدیک

مسلمانوں کا مسخ شدہ عکس اُن کی پستی سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ پستی کو پیدا کرتا ہے - ضرورت اس مسخ شدہ عکس کو اُس پہلے عکس کے ساتھ مطابق کرنے کی ہے جس کے پیچھے ظہور قدسی کا فلسفہ کام کرتا ہے - حالی کے خیال میں مسلمانوں کی اجتماعی تقدیر کا احیاء رد حقیقت سے نہیں بلکہ حقیقت کو قبول کرنے کے ساتھ وابستہ ہے - مسلمانوں کا مسخ شدہ عکس اس لیے ظاہر ہوا ہے کہ اُنھوں نے غداری کی پاداش کے طور پر حقیقت کے ساتھ اپنے رابطے توڑ لیے ہیں - اُنھوں نے زمانے کا مزاج سمجھنے سے انکار کیا ہے ، حالاں کہ جب تک وہ زمانے اور حقیقت کا مزاج پہنچانتے تھے اور اُن کا ضمیر اپنے سے بالا تر مقاصد کے لیے بے تاب تھا اور وہ اُس انعام کے مستحق تھے جسے دنیا تہذیبی عروج کے نام سے پکارتی ہے -

(۵)

حالی کی مسدس کا مخصوص کردار پہچاننے کے لیے یورپی شاعری کی چار بڑی قومی نظموں کا حوالہ ضروری دکھائی دیتا ہے - یہ نظمیں حالی کی مسدس کو پیدا نہیں کرتیں اور نہ حالی کے بارے میں یہ کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ حالی ان نظموں سے آشنا تھے - حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں کا مسدس حالی سے براہ راست کوئی ادبی رشتہ نہیں ہے - یہ نظمیں صرف حالی کی مسدس کا مقام متعین کرنے میں مدد دیتی ہے -

میں نے جن نظموں کا نام لیا ہے اُن میں فرانسیسی نظم ''سانگ آف رولینڈ'' تے سو کی نظم '' یروشلیم لبراٹا'' اسپینی نظم '' پوئیما ڈل میئوسڈ'' اور پرتگالی نظم '' لوسی ایڈ'' شامل ہیں - میں نے اس فہرست میں ملٹن کی نظم '' پیرا ڈائیز لاسٹ'' کو شامل نہیں کیا - تاہم اس فہرست میں جس بڑی نظم کو شامل کیا جا سکتا ہے ، وہ یونانیوں کی نظم '' ایلئیڈ'' ہے - ورجل کی مشہور نظم '' ای نئیڈ'' بھی اس فہرست میں شامل کی جا سکتی ہے - جہاں تک روما اور یونان کی مذکورہ نظموں کا سوال ہے ان کی شعری جزئیات کا ہمارے جائزے سے کوئی تعلق نہیں ہے - میں جس سچائی کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں یہ ہے کہ '' ایلئیڈ'' کے ذریعے یونانی اپنے تمدنی ، فکری اور تاریخی وجود کو ٹرائے کے میدان جنگ میں آزماتے ہیں - ' ٹرائے ' کے بغیر یونانیوں کا اپنا ثقافتی وجود واضح نہیں ہوتا اور کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ٹرائے اور ایتھنز کے درمیان ہیلن کا واقعہ اہل یونان کی ثقافتی استقامت کی علامت ہے جس کی مدد سے اہل یونان اپنی شخصیت اور اپنے علیحدہ تاریخی وجود سے آشنا ہوتے ہیں - جہاں تک ٹرائے اور یونان کا تعلق ہے ، دونوں کی ثقافتی دنیا ایک ہے اور دونوں ایک ہی دنیا سے متعلق ہیں - اس دنیا

میں ''ہیلن'' جو در اصل یونانیوں کے کلچر اور مذہب کی علامت ہے ، ' ٹرائے ' میں اغوا ہو کر پہنچ جاتی ہے - اغوا کا رومانی پہلو میرے مدنظر نہیں - ہیلن کا اغوا یونانی کلچر اور مذہب میں حصہ داری کی علامت ہے جس میں اہل ٹرائے یونانیوں کے ساتھ ساتھ شریک ہو رہے ہیں - یونانیوں کا ' ہیلن ' کی واپسی کے لیے جنگ کرنا اس امر کی نشانی ہے کہ وہ اپنے کلچر اور مذہب میں اہل ٹرائے کو شریک کرنے پر کسی طرح بھی آمادہ نہیں ہیں - ہیلن کی بازیابی یونانی کلچر کے استحکام اور استقامت کا باعث بن جاتی ہے - یعنی ' ہیلن ' کی خاطر لڑنے ، جان دینے اور اسے واپس یونان لے آنے کے اس بڑے سلسلے کے ذریعے اہل یونان اپنی 'تہذیب' کے ساتھ آشنا ہوتے ہیں - ہیلن اُن کی تہذیب کی علامت ہے - یہی صورت ورجل کی نظم '' ای نئیڈ '' میں بھی دکھائی دیتی ہے - گو اس نظم میں ' تہذیب ' کی پہچان رزم نامے کی شکل میں ظاہر نہیں ہوتی ، تاہم اس نظم کے پیچھے رومن کلچر کی برتری اور رومن قوم کی عظیم تہذیبی ذمہ داریوں کا ایک گہرا احساس ضرور دکھائی دیتا ہے - رومن '' ای نئیڈ '' کے ذریعے اپنی تہذیب کا اعلان کرتے ہیں -

روما اور یونان کی ان دو نظموں کے حوالے سے معلوم ہوگا کہ عظیم ترین شاعری درحقیقت تہذیبی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتی ہے ، یعنی وہ شاعری عظیم تر کہلانے کی مستحق ہے جس کا مضمون کسی خاص تہذیب کے استحکام اور استقامت کا مضمون ہو — !

''سانگ آف رولینڈ'' ، ''یروشلیم لبراٹا'' ، ''پوئیما ڈل میؤسڈ'' اور ''لوسی ایڈ'' میں جو بات مشترک ہے ، وہ صلیب اور ہلال کی باہمی کش مکش، عداوت اور آویزش ہے - صلیبی جنگوں کا پھیلا ہوا نقشہ ان نظموں کو پس منظر مہیا کرتا ہے - کبھی ان نظموں کے جغرافیے میں آندلس نظر آتا ہے ، کبھی لزبن ، کبھی یروشلیم اور کبھی شمالی ہسپانیہ کے پہاڑ نظر آتے ہیں - ان نظموں کا شاعر عیسائی فوجوں کے ساتھ میدان کار زار کا سفر کرتا ہے - وہ مسلمان لشکروں کے ابھرتے ہوئے پرچم دیکھتا ہے ، اُن کی شجاعت کی تعریف کرتا ہے مگر اُس کی ہمدردیاں اور وفاداریاں ہمیشہ عیسائیوں کے ساتھ رہتی ہیں اور جب وہ عیسائیوں کو فتح یاب دیکھتا ہے اسے خداوند کی مدد کا کرشمہ کہتا ہے - مثلاً ''سانگ آف رولینڈ'' میں جب شاعر سارا گوسا کے محاصرے کا ذکر کرتے ہوئے شارلمین اور امیر حسین بن یحییٰ کی دست بدست لڑائی کا تذکرہ کرتا ہے تو یہ ضرور بتاتا ہے کہ امیر حسین بن یحییٰ کے حملے سے شارلمین بری طرح گھائل ہوا - مگر اس امر کا خیال رکھتا ہے کہ اُسی وقت خداوند کا فرشتہ جبرئیل شارلمین کے پاس آترا اور بادشاہ کا حوصلہ بڑھاتے ہوئے کہنے لگا -

''اے بادشاہ! یہ وقت ضائع نہ کر، موقع نہ گنوا۔'' اس کے بعد بادشاہ کے حملے کے سامنے عربوں کا لشکر پسپا ہونے لگتا ہے۔ اور عرب میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ ''لوسی ایڈ'' میں بھی مسلمانوں کی لزبن کے معرکے میں ہزیمت اور عیسائی فوجوں کی فتح یابیوں کا ذکر ہے۔ یہی مرکزی مضمون ''پوئیما ڈل میئوسڈ'' میں بھی ہے۔ شاعر ''سڈ'' کی بہادری کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ایک ہی وار میں پندرہ عربوں کے سرتن سے جدا ہو گئے، وہ عرب سپاہی جو اس بہادر کے راستے میں حائل ہوئے۔۔۔۔'' یہی کیفیت ٹے سو کی نظم ''آزادیٔ یروشلیم'' میں ہے۔ فتح عیسائیوں کے قدم چومتی ہے اور مسلمان ہزیمتوں کے بعد ہزیمت اٹھا کر پسپا ہوتے ہیں۔ شاعر اس فتح اور ہزیمت کے واقعے کو عیسائیت کی برتری کی شہادت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور اپنی نظم کو اس تہذیب کی دستاویز قرار دیتا ہے جس میں عیسائیت کا وجود، تہذیبی استقامت اور استحکام کو پورا کرتا ہے۔ مسلمانوں کے ساتھ جنگ کے بغیر عیسائیوں کی تہذیبی برتری واضح نہیں ہو سکتی اس لیے شاعر 'جنگوں' کو اپنی نظم میں نمایاں مقام دیتا ہے اور اس طرح اس 'تہذیب' کی انفرادیت اور برتری کا اعلان کرتا ہے جو مسلمانوں کے سامنے پسپا ہونے سے انکار کرتی ہے۔ یہ نظمیں اسلام کے ساتھ نبرد آزما ہو کر در اصل اپنے وجود اور اپنی تہذیبی شخصیت کی دریافت کرتی ہیں اور چوں کہ یہ دریافت صرف مسلمانوں کی شکست ہی سے ممکن ہوتی ہے اس لیے مسلمان شکست کھاتے ہیں اور عیسائی اپنی فتح یابی کے ذریعے اپنے تہذیبی وجود کو واضح طور پر رونما ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں۔

ان نظموں کے بارے میں یہ یاد رکھنا لازمی ہے کہ شاعر ایک مقررہ نقطۂ نظر کے مطابق لکھتا ہے اور یہی نقطۂ نظر ایک ایسی بنیادی سچائی ہے جو ان سب نظموں میں مشترک ہے۔ ''سانگ آف رولینڈ'' کا شاعر اس نقطۂ نظر کو بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

> '' ہمارا فرض اپنے بادشاہ کے پرچم تلے رہنا اور اپنے آقا کے لیے دکھ برداشت کرنا ہے۔ گرمی اور شدید سردی سے دو چار ہونا لازمی ہے۔ اپنا تن اور من قربان کرنا ہر شخص کا فرض ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اپنے آقا کے لیے غلط گیت رقم نہ کیے جائیں۔۔۔ مسلمان ہمیشہ ناراستی اور گم راہی پر ہیں اور عیسائی ہمیشہ صداقت اور راستی پر، بری مثال میری زبان سے نہ کبھی بیان ہوگی اور نہ کبھی سنی جائے گی!''

یہ نقطۂ نظر ان نظموں کو ایک اجتماعی اور تہذیبی ذمہ داری سے بہرہ ور کرتا ہے کیوں کہ رزم نامے کی تاریخ میں جہاں فریقین برابر کے بہادر اور شجاع ہوں ، شجاعت کو پرکھنے کا واحد معیار تہذیبی ذمہ داری ہی سے پیدا ہوتا ہے - یہی تہذیبی ذمہ داری ایسی ہے جسے تاریخ یورپ کے خاکے میں رکھ کر جانچنا مناسب ہے کیوں کہ جہاں یہ ذمہ داری ایک طرف ' مسلمانوں ' اور اسلام کی نفی کر کے ' عیسائی تہذیب ' کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے ، وہاں اپنے طور پر 'قومی شخصیت' کو پیدا کرتی ہے - اسلام اور صلیبی جنگیں، خواہ اُن کا میدان کار زار دریائے اُردن کا کنارہ تھا یا دریائے تاجو کی موجیں تھیں ، عیسائیوں کی تہذیب کے لیے ایک بڑا خطرہ تھیں - اس خطرناک آشوب کے حوالے سے عیسائی تہذیب کی بقاء وابستہ تھی اس لیے جن ملکوں سے جوں جوں مسلمان پسپا ہو کر نکلتے گئے ، وہاں اُن ملکوں کے لوگوں نے اپنی 'قومی شخصیت' کا عکس اُبھرتے ہوئے دیکھا - اس قومی عکس سے مذکورہ بالا نظمیں یورپ کی تاریخ میں بالعموم اور ان ممالک کی تاریخ میں بالخصوص پہلی بار آشنا ہوئیں - یہ نظمیں فرانس کو فرانس، پرتگال کو پرتگال، اٹلی کو روماالکبریٰ اور بلاد اندلس کو فرڈیننڈ اور ازابیلا کا ھسپانیہ بناتی ھیں - محمد اسد نے اپنی کتاب " سفر بہ جانب مکہ " میں اسی حقیقت کو بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ یورپ کو تہذیبی سالمیت صلیبی جنگوں سے حاصل ہوئی ہے ، صلیبی جنگوں سے پہلے یورپ تہذیبی طور پر ایک بے نام براعظم تھا -

(٦)

مسدس حالی کا پس منظر سلطنت مغلیہ کے سیاسی اور فوجی المیے سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ برٹش راج کے عروج پکڑتے ہوئے سلسلے سے پیدا ہوتا ہے - ہرچند کہ اس بڑے پس منظر کو نظم میں براہ راست شامل نہیں کیا گیا تاہم حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں کے آشوب کو برٹش راج کے عروج کے ساتھ منسلک کیا گیا ہے - اگر حکومت انگریزی ہندوستان کی آقا نہ ہوتی تو حالی کی زبان کوئی اور بات کہتی اور اس کا انداز 'تے سو' اور ' سانگ آف رواینڈ، کا سا ہوتا ، مگر حالات کے پیش نظر مسدس حالی میں عروج کو عروج کے ساتھ ناپا گیا ہے - یورپین قوموں کے عروج کی مسلمانوں کے عروج کے ساتھ جو مساوات قائم کی گئی ہے ، وہ ' اقدار ' کی نسبت سے قائم ہوتی ہے - یورپین قوموں کی روا داری ، محنت ، انسانی ہمدردی اور آزادی کے ساتھ محبت ، یہ سب اقدار حالی کی نگاہ میں ایسی اقدار ھیں جو ان قوموں نے مسلمانوں کے تہذیبی عروج کے وقت مسلمانوں ہی سے سیکھی تھیں - حالی اس مقام پر دو عظیم تہذیبوں کا ، ایک جو عظیم تھی اور دوسری جو حالی کے زمانے میں عظیم ہے ، آپس میں رشتہ

پیدا کر کے زمانۂ حال میں مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کے تصور کو پیدا کرتا ہے - تہذیبی انفرادیت کا ایسا تصور ، جو ایک متحارب اور غالب تہذیب کی حاکمیت کے بعد پیدا ہوتا ہے ، حالی کی مسدس میں پہلی بار ظاہر ہوتا ہے - اور شاید مراکش سے لے کر ملایا تک یہ پہلی نظم ہے جو اس تصور کو پیدا کرتی ہے -

لیکن یہ بات مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کے تصور کا صرف ایک پہلو واضح کرتی ہے -

مسدس حالی میں مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کا تصور ٹیگس اور دریائے گنگا کے حوالے سے پیدا ہوتا ہے -

گھٹا اک پہاڑوں سے بطحا کے آٹھی
پڑی چار سو یک بیک دھوم جس کی
کڑک اور دمک دور دور اس کی پہنچی
جو ٹیگس پہ گرجی تو گنگا پہ برسی
رہے اس سے محروم آبی نہ خاکی
ہری ہو گئی ساری کھیتی خدا کی

اس تصور کو جغرافیائی سالمیت اور مفہوم دینے کے لیے حالی سر کوہ آدم سے تا کوہ بیضا کا ذکر بھی کرتے ہیں اور جس وقت یہ خاکہ ظاہر ہوتا ہے ، اس میں غرناطہ ، بلینسیہ ، بطلیوس ، قادس ، اشبیلیہ ، قرطبہ ، سمرقند ، سواد مراغہ اور قاسیون کے شہروں اور مقامات کے نام آبھرتے ہیں - سیلون ، کشمیر، چینی ترکستان اور ملایا اس خاکے کی سالمیت کو مزید پورا کرتے ہیں - یہاں تک تو یہ بات بہ خوبی ظاہر ہے کہ یہ نقشہ ملت اسلامیہ کے تصور سے تعلق رکھتا ہے اور یہی تصور اسے پیدا بھی کرتا ہے - اگر یہی بات ہوتی تو حالی کی مسدس کا زیر نظر جائزہ شاید ممکن نہ ہوتا - مگر جیسا میں نے یورپی نظموں کے بارے میں کہا ہے مسدس حالی مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کو قومی شخصیت سے آشنا بھی کرتی ہے - مسدس حالی میں ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت اور آن کی انفرادی شخصیت پہلی بار ظاہر ہوتی ہے -

مسدس حالی کو ایک نگاہ میں دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ اسلاف کی عظمت کا علاقہ ملت اسلامیہ کا جغرافیائی خطہ ہے جس میں حالی نے مسلمانوں کے عظیم تر عکس کو پھیلایا ہے اور اس عکس کے آس پاس ماضی کی زنجیریں ڈال دی ہیں جہاں اسے صرف دیکھا اور اس کی تاریخی شہادت کو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن وہ علاقہ جہاں سے آج شروع ہوتا ہے اور

سے منسوب کیا گیا ہے :

کیے پے سپر جس نے ساتوں سمندر
وہ ڈوبا دھانے میں گنگا کے آ کر

اس موقع پر یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ حالی 'خلافت عثمانیہ' کو اپنے غم ناک گیت میں شامل نہیں کرتا ۔ اُس کی نگاہ بلاد اندلس پر پڑتی ہے اور اس کے فوراً بعد اُسے بلاد ہند دکھائی دیتا ہے ۔ بلاد اندلس کی مثال کو حالی ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیبی سالمیت اور تحفظ کے لیے استعمال کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کو مستحکم کرنے کی سعی کرتا ہے ۔ استحکام کی کوشش دہانۂ گنگا میں مسلمانوں کی تہذیبی تقدیر کی غرقابی کے بعد شروع ہوتی ہے ۔

ہندوستانی مسلمانوں کے آشوب سے مسدس حالی میں کل اور آج کا رشتہ جس تاریخی نقطۂ نظر کے مطابق ظاہر ہوتا ہے وہ مسدس حالی کو ایک منفرد دستاویزی شکل فراہم کرتا ہے ۔ حالی سے پہلے اور ۱۸۲۶ء تک ہندوستان ، بلاد اسلامیہ کہلاتا تھا ۔ سید احمد شہید کے اعلان ناموں میں ہندوستان کو بلاد اسلامیہ سے موسوم کیا جاتا تھا ۔ اور یہ احساس کہ ہندوستان بلاد اسلامیہ نہیں ہے ، تحریک جہاد سے پہلے رونما نہیں ہوا تھا ۔ مسلمانوں کی ساری قوتیں ہندوستان کو بلاد اسلامیہ کے دائرے میں محفوظ رکھنے کے لیے کام کرتی تھیں لیکن ۱۸۷۹ء میں بلاد اسلامیہ کی جگہ سرکار انگلشیہ نے لے لی تھی اور ہندوستان دارالسلام کی بجائے دارالحرب بن چکا تھا ۔ دارالسلام کے ساتھ نو سو برس کی حکومت کا تسلسل اور حاکمیت وابستہ تھی لیکن پچاس سال کی مدت میں نو سو برس کا سیاسی اور تاریخی تسلسل ٹوٹ کر شکست اور ہزیمت بن چکا تھا اور دارالحرب میں مسلمانوں کی بدلی ہوئی صورت حال کا اقرار اور اس کی توضیح ایسی تھی جسے جاننا اور سمجھنا نہایت ضروری تھا ۔

مسدس حالی میں دارالسلام کے خاتمے اور نو سو برس کے سیاسی تسلسل کے ٹوٹنے کے ساتھ مسلمانوں کا مسخ شدہ تہذیبی عکس رونما ہوتا ہے اور اس تہذیبی عکس کے ساتھ ہندوستانی مسلمانوں کا زمانۂ حال شروع ہوتا ہے ۔ حالی اس زمانے کو 'آج' کے نام سے پکارتا ہے ۔ تاہم جو بات یاد رکھنا ضروری ہے ، یہ ہے کہ مسدس حالی میں حکومت اسلامیہ کی غیر موجودگی سے جو نیا تصور ظاہر ہوتا ہے ، وہ مسلمانوں کی تہذیب کا تصور ہے ۔ کل کے ساتھ مسلمانوں کی حکومت کا تصور وابستہ ہے مگر آج کے ساتھ مسلمانوں کی تہذیب ظاہر ہوتی ہے ۔ حالی کا کہنا یہ ہے کہ مسلمانوں کی انفرادیت اُن کی حکومت

یا سیاسی اور فوجی تسلط سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اُن کی تہذیب اور تہذیبی اقدار سے پیدا ہوتی ہے۔

یہ کیفیت دارالسلام اور دارالحرب کے مسائل کو دوبارہ زیر بحث لاتی ہے۔

ہندوستان کو دارالحرب قرار دے کر ہندوستانی مسلمانوں کے لیے بدلی ہوئی صورت حال سے عہدہ برآ ہونا مشکل ہو گیا تھا۔ اس بدلی ہوئی صورت حال میں دارالحرب کو دارالسلام میں تلوار کے ذریعے بدلنے کے امکانات ناپید ہو چکے تھے۔ علاوہ ازیں مسلمانوں کے پرانے حلیف جو کسی زمانے میں مسلمانوں کی رعایا تھے مسلمانوں کے عسکری اور سیاسی المیے کے بعد اُس بدلی ہوئی صورت حال سے سمجھوتہ کر چکے تھے جس کے ساتھ مسلمانوں نے دارالحرب کی کیفیت کے پیش نظر بائیکاٹ کیا تھا۔ یہ حالت مسلمانوں کو ان کی تہذیبی روایت کے دائرے میں واپس بلاتی تھی اور وہ اپنے تہذیبی منطقے سے باہر نکلنے کو تہذیبی ارتداد کے مترادف سمجھتے تھے۔ جہاں تک اس بائیکاٹ کا سوال ہے اور اس مقاطعے کی قدر و قیمت کا مسئلہ ہے، قریباً ایک سو برس گزرنے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ اس مقاطعے کے پیچھے ہندی مسلمانوں کا احساس بالا تری ایک ایسی خوبی تھا جس کی قیمت قومیں اپنا خون دے کر ادا کرتی رہی ہیں اور آج بھی ہندوستانی مسلمانوں کی تاریخ کے اس موڑ سے گزرتے وقت اُن مسلمانوں کے چناؤ کی اہمیت کو تسلیم کرنا پڑتا ہے اور انہیں اس عظمت کے نام پر خراج عقیدت پیش کرنا پڑتا ہے جس کے بچاؤ کے لیے ان عظیم ترین مسلمانوں نے ایک غاصب اور چالاک قوم کی تہذیب کو قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

لیکن وہ عظیم تر لوگ تاریخ اور دشمن—دونوں سے شکست کھا چکے تھے!

یہ بات تو واضح ہے کہ حکومت کے چھن جانے سے ہندوستانی مسلمان اپنی تہذیب سے آشنا ہوئے تھے جس میں اُنھیں اپنے اجتماعی وجود کی ضمانت اور گواہی بھی دکھائی دیتی تھی لیکن جو بات اُن کے قبضۂ قدرت میں نہ تھی، وہ بدلی ہوئی صورت حال کے رجحانات تھے۔ مستقبل ان نئے رجحانات سے براہ راست متعلق تھا اور مسلمانوں کی تہذیب کا ساتھ نہ صرف زمانۂ حال نے چھوڑ دیا تھا بلکہ مستقبل بھی اس تہذیب کے استحکام کے حق میں نہیں تھا۔ اس صورت میں دارالحرب کو دارالسلام میں بدلنے کے لیے ایک نئے طرز فکر کو اپنانے کی ضرورت تھی۔ یہ نیا طرز فکر اسلام کو تہذیبی شکل میں اپنانے اور قبول کرنے کا طرز فکر تھا۔ اس سے پہلے دور کا طرز فکر فوجی اور سیاسی حاکمیت کا تھا جس کی پشت پناہی اور احساس برتری کے ساتھ مسلمانوں

کی تہذیب وابستہ تھی اور کوئی ایسا حادثہ اس زمانے میں پیش نہیں آیا تھا جو اس تہذیب کو آزمائش سے دو چار کرتا ۔ ہندوستان کو دارالحرب قرار دے کر مسلمانوں کی تہذیب ایک دور آزمائش میں داخل ہوئی تھی جس میں اس کی بقا اور سالمیت کا امتحان در پیش تھا ۔ حالی کی مسدس جس تہذیبی دور آزمائش کا اعلان کرتی ہے ۔ مسلمانوں کی تہذیب ابھی تک اسی دور آزمائش سے گزر رہی ہے ۔ مسدس حالی اس لحاظ سے مسلمانوں کے دور جدید کی سب سے بڑی نظم ہے کیوں کہ یہ نظم ایک طرف اسلام کو تہذیبی تصور کے طور پر پیش کرتی ہے اور دوسری طرف اسلام کو ایک تہذیب کے نام سے موسوم بھی کرتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس نظم کے ساتھ مسلمانوں کی تہذیب اور مغربی تہذیب کے مابین جو رشتہ اور رابطہ قائم ہوتا ہے اس سے اس بر عظیم کی پچھلے پچاسی برسوں کی تاریخ مرتب ہوئی ہے ۔ اس اعتبار سے مسدس حالی کا مرتبہ وہی ہے جو ایلیئڈ ، سانگ آف رولینڈ ، پوئیما ڈل میئوسڈ ، یروشلم لبراٹا اور لوسی ایڈ کا ہے ۔ فرق محض انداز بیان کا ہے ، باقی سب اجزا عظمت کی حد تک برابر ہیں ۔

(۷)

دارالحرب کو دارالسلام میں بدلنے کا واحد ذریعہ اسلام کے تہذیبی تصور کا احیاء ہے ۔ یہ سچائی مسدس حالی کے مافی الضمیر کو بیان کرتی ہے ۔ یہ نظم اسلام کے تہذیبی تصور کو انسانیاتی اقدار کا مظہر قرار دے کر جن ذمہ داریوں کی جانب اشارہ کرتی ہے آن سے نہ صرف جزر کے بعد مد پیدا ہوتا ہے بلکہ مستقبل کی عظمت بھی ظاہر ہوتی ہے ۔ اس صداقت کو زیادہ واضح کرنے کے لیے رسول اللہ کو فلاح انسانی کا سب سے بڑا مظہر قرار دیا گیا ہے اور ان کی بعثت اور رسالت کے ساتھ انسان کی تقدیر کو وابستہ کر کے مسلمانوں کے سامنے جس تہذیبی تصور کو پیش کیا گیا ہے اس میں بنی نوع انسان کی حیثیت مرکزی ہے ۔ مسلمانوں کی تہذیب بنی نوع انسان کے لیے امن اور سلامتی کی تہذیب ہے ۔ اس تہذیبی تصور کے سامنے کائنات ایک کھلی کتاب ہے اور علم ایک مخفی خزانہ ۔ جو شخص اس تصور کو قبول کرتا ہے وہ زمین کی وراثت کا حق دار بنتا ہے اور جب تک مسلمان اس تصور کو قبول نہیں کرتے پستی ان کا ساتھ نہیں چھوڑ سکتی ۔

تاہم یہ سب کچھ مسدس حالی کا مافی الضمیر ہے اور شاعر نے اس مافی الضمیر کو بیان کرنے کے لیے اپنے فن اور تجربے کو کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ حالی نے مسلمانوں کے تہذیبی تصور کو ہمہ گیر بنانے اور ان کی تہذیب کو وسیع تر کرنے کے لیے جو اساس قائم کی

ہے ، وہ مسدس حالی میں ایک نشان اور اشارے کے طور پر موجود ہے ۔ حالی نے تہذیبی تصور کو بے نقاب کر کے نہ صرف اپنے سامعین کو امکانات سے آشنا کیا بلکہ اسی کے ساتھ یہ بھی واضح کیا ہے کہ جب تک یہ تہذیبی تصور ظاہر نہیں ہوتا اسلام کے ابھرنے کی اُمید بھی پوری نہیں ہو سکتی اور غور طلب بات یہ ہے کہ نظم کا آخری بند جس مایوسی کا اظہار کرتا ہے ، وہ بھی اسی تہذیبی تصور کے رد و قبول سے متعلق ہے ۔

وہی ایک باقی ہے جس کو بقاء ہے - جہاں کی وراثت اُسی کو سزا ہے

جہاں کی وراثت حاصل کرنے کے لیے اسلام کے تہذیبی تصور کا قبول کرنا زندگی اور احیاء کی ضمانت ہے ۔

(٨)

مسدس حالی کو ''تہذیبی تصور'' کی وضاحتی دستاویز قرار دینے اور اس نظم میں اُن ذمہ داریوں کر دریافت کرنے کے بعد جنھیں اس نظم نے شعری اور فکری طور پر قبول کیا ہے ، یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ مسدس حالی پرانے عہد نامے کی آخری کتابوں کے مزاج کی اُردو میں نمائندگی کرتی ہے ۔ حالی ، شاعر اور حساس مسلمان کی حیثیت سے اُس قافلے میں شامل ہے جس میں سعیاہ ، یرمیاہ اور حزق ایل شامل ہیں ۔ اس نقطۂ نظر کی روشنی میں ہندوستانی مسلمانوں کا ایک ایسا مزاج ظاہر ہوتا ہے جو شعری طور پر انھیں ایک طرف اسپانوی مسلمانوں کے کردار سے آشنا کرتا ہے اور دوسری طرف انھیں بنی اسرائیل کے تہذیبی آشوب میں جذباتی طور پر شریک کرتا ہے ۔ بنی اسرائیل کے سوا دنیا کی کوئی قوم ایسی نہیں ہے جس نے اپنی تہذیب کو اس والہانہ انداز میں پکارا ہو جس طرح یسعیاہ ، یرمیاہ اور حزق ایل پکارتے ہیں ۔ اور بنی اسرائیل کے بعد صرف ہندوستانی مسلمان ہی ایک ایسا تہذیبی گروہ ہیں جنھوں نے اپنی تہذیب کو ایک زندہ اور بالاتر اکائی کے طور پر قبول کیا اور اس کے چھن جانے پر نوحے اور آشوب کی دردناک کہانی تخلیق کی ۔ یہ خصوصیت ہندوستانی مسلمانوں کے تہذیبی وجود اور اُن کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے ۔

حقیقت یہ ہے کہ مسدس حالی جس آشوب کی عکاسی کرتی ہے وہ بنی اسرائیل کے آشوب سے بڑی مماثلت رکھتا ہے ۔ بنی اسرائیل کی سب سے بڑی خصوصیت یہ رہی ہے کہ اُنھوں نے اپنی تاریخ اور تہذیب کو ہمیشہ ایک زندہ سچائی کے طور پر اپنے ضمیر میں جگہ دی ہے ۔ بابل کی غلامی کے دور میں یا رومی تسلط کے زمانے میں اور جلاوطنی کی لمبی صدیوں میں بنی اسرائیل خواہ پولینڈ میں رہے، یا گوئٹے مالا میں ، ان کی تہذیب ان کے لیے ایک مضبوط رابطے کا کام دیتی رہی

ہے ۔ یہ انداز جغرافیائی کی بجائے نظریاتی اساس کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ ہندوستانی مسلمان اس اعتبار سے بنی اسرائیل کے روحانی وارث قرار دیے جا سکتے ہیں کیوں کہ ان کا آشوب ذاتی ، شخصی ، یا جغرافیائی نہیں تھا بلکہ وہ اپنے آشوب میں اپنی تاریخ کا آشوب دیکھتے تھے اور اسی طرح اپنے آپ کو اپنی تہذیب اور تاریخ کے ساتھ منسلک کرکے جس وقت اپنے اکیلے پن کا اظہار کرتے تھے وہ جن شعری وسعتوں میں رونما ہوتا تھا اس کی مثال صرف بنی اسرائیل ھی کی کتابوں میں ملتی ہے ۔

اس مماثلت کے لیے ذیل کے اقتباس قابل ذکر ہیں جو یسعیاہ اور یرمیاہ کتابوں سے منقول ہیں ۔

(۱) ”وفادار بستی کیسی بدکار ہو گئی ہے ۔ وہ تو انصاف سے معمور تھی اور راست بازی اُس میں بستی تھی لیکن اب خونی رہتے ہیں ۔ تیری چاندی میل ہو گئی ، تیری مے میں پانی مل گیا ، تیرے سردار گردن کش اور چوروں کے ساتھی ہیں ، اُن میں سے ہر ایک رشوت دوست اور انعام کا طالب ہے ، وہ یتیموں کا انصاف نہیں کرتے اور بیواؤں کی فریاد ان تک نہیں پہنچتی——“ [یسعیاہ]

(۲) ”وہ بستی جو خلقت سے معمور تھی ، کیسی خالی پڑی ہے ۔
وہ خاتون اقوام بیوہ سی ہو گئی ،
وہ ملکۂ ممالک باج گذار بن گئی ۔
اس کے چاہنے والوں میں کوئی نہیں جو اُسے تسلی دے ۔
اے سب لوگو ! میں منت کرتا ہوں ، سنو اور میرے دکھ پر نظر کرو ۔
میں نے اپنے دوستوں کو پکارا ، انھوں نے مجھے دغا دی ۔
میری کنواریاں اور میرے جوان اسیر ہو کر چلے گئے ۔
اے میرے خداوند ! دیکھ میں تباہ حال ہوں ، میرے اندر پیچ و تاب ہے ۔
میرا دل میرے اندر مضطرب ہے کیوں کہ میں نے سخت بغاوت کی ہے ۔
باہر تلوار بے اولاد کرتی ہے اور گھر میں موت کا سامنا ہے !“ [یرمیاہ]

(۳) جاگ جاگ اے خداوند کے بازو ! توانائی سے ملبس ہو ۔ جاگ جیسا قدیم زمانے میں اور گذشتہ پشتوں میں ۔ کیا تو وھی نہیں جس نے رھب کو ٹکڑے ٹکڑے کیا اور اژدھا کو چھیدا ؟ کیا تو وھی نہیں جس نے سمندر یعنی بحر عمیق کو سکھا ڈالا ، جس نے بحر

کی تہہ کو راستہ بنایا ؟ [یسعیاہ]

مسدس حالی میں بنی اسرائیل کا سوز اور بنی اسماعیل کی حکمت عملی سے جو شعری تاثر مرتب کیا گیا ہے اس کی مثال اس برعظیم کی ادبیات میں ہر لحاظ سے مفقود ہے ۔ حالی نہ صرف آشوب کی عکاسی کرتا ہے بلکہ اس آشوب سے باہر نکلنے کی جانب اشارہ بھی کرتا ہے ۔ اس اعتبار سے وہ ایک طرف بنی اسرائیل کی روایت میں شامل ہے اور دوسری طرف اس کا کردار بنی اسماعیل سے ملتا جلتا ہے جنھوں نے انسانیت کو آشوب سے باہر نکلنے کے لیے نہ صرف شریعت دی بلکہ اس شریعت کو معاشرے میں ڈھال کر ایک نئی انسانی تہذیب کی بنیاد بھی رکھی ۔

(۹)

اس پس منظر کے بعد مسدس حالی میں جو کیفیت دکھائی دیتی ہے وہ ایک ایسے شعری عکس کی رونمائی ہے جو نظم کے حدود اربعہ میں ظاہر ہوتا ہے اور پوری نظم پر حاوی ہو جاتا ہے ۔ یہ شعری عکس مسلمانوں کی تہذیبی داستان کے گہرے احساس سے پیدا ہوتا ہے ۔ یہ عکس نظم کے آخری حصے میں ابھرتا ہے اور اس کا سایہ نظم کے وسطی اور ابتدائی حصوں پر پھیلنے لگتا ہے ۔ اس عکس میں سب سے پہلے انسانوں کا ایک جم غفیر دکھائی دیتا ہے جس میں ہر شخص صرف اپنے لیے ہے اور اس لحاظ سے یک و تنہا ہے ۔ یہ ایک ہجوم ہے مگر اس میں کوئی بھی شخص ایسا نہیں ہے جو اس جم غفیر کو ایک اجتماعی وحدت کی شکل میں دیکھ سکتا ہو ۔ حالی اس صورت حال کو مثال اور تشبیہ سے بیان کرتا ہے اور جو تشبیہ اور مثال اس جم غفیر کو معنی دیتی ہے وہ خدا کی دائمی موجودگی اور زندگی کے عارضی ارر رفتنی ہونے کے اشاروں سے برآمد ہوتی ہے ۔ اس نقشے میں جب یہ ہجوم ظاہر ہوتا ہے اس وقت صرف خدا کی دائمی موجودگی کا احساس ہوتا ہے اور زمین پر رفت و گزشت کے المیے کا دکھ محسوس ہوتا ہے ۔ یہ دونوں محسوسات اس ہجوم کے بےآسرا اور بے سہارا ہونے کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ یہ ہجوم بے سہارا لوگوں کا ہجوم ہے جن کے جسم اپنے سائے میں قید ہو چکے ہیں اور وہ راستے کے بغیر رکاؤ اور جمود کی تصویر بن چکے ہیں ۔ اس ہجوم کے ظاہر ہوتے ہی شاعر ہمیں ایک 'دانا مرد' کی خبر دیتا ہے ۔ یہ خبر ۔ ''کسی نے یہ اک مرد دانا سے پوچھا'' کے اشارے سے قاری تک پہنچتی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اس ہجوم کی بےسرو سامانی اور تنہائی ، عقل ، علم و ہنر اور مال و دولت کے فقدان کے باعث ہے ۔ مگر حالی اس کیفیت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ''بندروں اور جگنوؤں'' کی تمثیل پیش کرتے ہیں ۔ یہ تمثل نہ صرف مفہوم

اور معانی کی تشریح کرتی ہے بلکہ اس ہجوم کو شعری طور پر ''بندروں'' میں بدل بھی دیتی ہے اور سردی اور جاڑے کا موسم پھیلنے لگتا ہے جس میں سردی سے بچنے کے لیے یہ بندر نما ہجوم 'جگنوؤں' کو آگ اور روشنی سمجھ کر ایک بےسود اور غیر افادی کوشش میں پھنس جاتا ہے۔ یہ تصویر بھی حرکت نہیں کرتی بلکہ اس منظر کو پیش کرتے ہوئے نظم کے اس حصے میں رک جاتی ہے۔ یہ شعری عکس نظم کو نئی وضاحت اور تشریح دیتا ہے اور بتاتی ہے کہ اس ہجوم نے جو بندروں کا روپ لے چکا ہے، قوت تمیز بھی زائل کر دی ہے۔ وہ افادی اور غیر افادی میں تمیز نہیں کر سکتا اور روشنی جوازندگی اور زندگی کرنے کی ضمانت دیتی ہے اُن سے چھن چکی ہے۔ یہ ہجوم نہ صرف ذہنی طور پر ماؤف ہے بلکہ نابینائی کے باعث اندھا ہجوم بھی ہے۔ اس موقع پر جہاز اور گرداب کا استعارہ ظاہر ہوتا ہے۔ جہاز جس میں سوار ہو کر یہ اندھا بندر نما ہجوم اندھے سمندروں پر بہہ رہا ہے اور گرداب اس جہاز کو ہلاکت میں کھینچ رہا ہے مگر بندر نما ہجوم اس خوفناک انجام سے بے خبر ہے۔ یہ سوال کہ یہ ہجوم اس انجام سے بے خبر کیوں ہے؟ ایک دوسرے استعارے کی مدد سے واضح ہوتا ہے اور اس استعارے کی مدد سے اس سوال کا جواب بھی ممکن ہوتا ہے۔ یہ استعارہ ''بلند ٹیلے اور ویران باغ'' کا استعارہ ہے۔

یہ استعارہ پہلے استعاروں کو باہم ربط دیتا ہے اور سمندر کے پانی پر سوار بندر نما اندھے ہجوم کی ناؤ (وہ ہجوم جو جگنوؤں کو حرارت اور روشنی کے لیے گھیرے ہوئے ہے) پھیلے ہوئے ساحلوں کے پیش منظر میں نمودار ہوتی ہے۔ یہ بلند ٹیلہ اُن ساحلوں پر واقع ہے جہاں سے دنیا کے تمام باغ اور گلشن دکھائی دیتے ہیں۔ اُن تمام گلشنوں کے درمیان ایک ویران باغ نظر آتا ہے جو سمندر اور ساحل کے رابطے سے اس بندر نما اندھے ہجوم کا وطن اور گلشن ہے۔ یہ ویران باغ بلاد ہند ہے۔ ''ڈوبا دہانے میں گنگا کے آ کر'' کا مصرع اس ویران باغ کو جغرافیائی مقامیت دیتا ہے۔ اس کے بعد منظر پھر بدلتا ہے اور ''بلند ٹیلہ اور ویران باغ'' پیش منظر سے ہٹ جاتے ہیں اور نیوز ریل کی طرح ملت اسلامیہ کا تاریخی منظر پھیلتا ہے اور حال سے ماضی کی جانب تصویروں کا ایک ہوش ربا سلسلہ رونما ہوتا ہے۔ یہ صورت فلیش بیک کی صورت ہے۔ اس فلیش بیک میں گنگا، کوہ آدم، کوہ بیضا اور دریائے ٹیگس ظاہر ہوتے ہیں۔ ملایا، سیلون، کشمیر، چینی ترکستان، عمان، قلزم، قاسیون، سمر قند، سلر نو، سواد مراغہ، قرطبہ، اشبیلیہ، بطلیوس، قادس، بلینسیہ اور غرناطہ اس بڑے منظر نامے میں ظاہر ہوتے ہیں اور اس کے بعد غار حرا اور فاران کی چوٹیاں اُبھرتی ہیں۔ ظہور قدسی کے ساتھ رحمت الٰہی

کا فرشتہ ظاہر ہوتا ہے اور روشنی کے دور کی نشانیاں قاری کے سامنے آتی ہیں مگر یہ عظیم اور ہوش ربا منظر نہیں ٹھہرتا اور ساحلوں سے غم اور دکھ کی آوازیں آنے لگتی ہیں:

اگر کان دھر کر سنیں اہل عبرت
تو سیلون سے تا بہ کشمیر و تبت
زمیں، روکھ، بن، پھول، پھل، ریت، پربت
یہ فریاد سب کر رہے ہیں بہ حسرت
کہ کل فخر تھا جن پہ اہل جہاں کو
لگا اُن سے عیب آج ہندوستاں کو

فریاد کی ایسی کاسمک آواز ویران باغ کے وسط میں سے ابھرتی ہے اور خشکیوں پر چھا جاتی ہے۔ اس کے ساتھ جہاز اور گرداب کا اشارہ دوبارہ ظاہر ہوتا ہے جس میں یہ بندر نما ہجوم ویران باغ اور نوحہ و فریاد کرتی ہوئی زمین کے پس منظر میں اندھے پانیوں پر بہتا ہوا اپنی ناؤ کے ساتھ گرداب میں گھر جاتا ہے۔ مگر اندھے ہجوم پر کچھ بھی واضح نہیں ہوتا اور موسم جو ادبار، نحوست اور فلاکت سے مل کر مرتب ہوتا ہے، موت اور قیامت کے یقینی انجام کی خبر دیتا ہے۔

مسدس حالی اس بہت بڑے شعری عکس کو پیش کرتی ہے مگر یہ شعری عکس یہیں ختم نہیں ہوتا۔ شعری عکس کو اس حد تک پھیلانے کے بعد حالی 'بقراط' کو نظم کے شعری کشف میں شامل کرتے ہیں۔ بقراط ایک شخص یا ایک طبیب کی حیثیت میں نظم میں شامل نہیں ہوتا بلکہ دانش وری کی اس روایت کا مظہر اور علامت بنتا ہے جو علم الابدان اور طب میں نو سو برس سے قابل احترام سمجھی جاتی تھی۔ 'بقراط' کی طرف اشارہ کرکے اور اسے نظم میں شامل کرکے شاعر بقراط سے اس صورت حال کی تشخیص چاہتا ہے اور اُس 'ہجوم' کے بارے میں استفسار کرتا ہے جو نہ صرف بندروں میں بدل چکا ہے بلکہ اندھا بھی ہے۔ جو ناؤ پر سوار یقینی موت کی طرف بہہ رہا ہے اور کائنات کے مظہرات اس کے لیے ماتم میں ہیں، مگر قدیم دانشوری کی روایت بھی اس صورت حال کے بارے میں کوئی رائے دینے سے عاجز ہے۔

حالی اس بیماری کو 'مرض الموت' کا نام دیتے ہوئے ہچکچاتے ہیں، مگر صداقت یہی ہے کہ یہ ہجوم جس بیماری کا شکار ہے وہ مرض الموت ہے اور وہ شعری عکس جو نظم میں ظاہر ہوتا ہے مرض الموت ہی کا شعری عکس بن جاتا ہے جس میں اس مریض ہجوم کی زندگی کو فلیش بیک کے ذریعے شامل کیا گیا ہے۔

(۱۰)

بقراط یعنی قدیم دانش وری کے ناکام ہونے کے بعد جو راستہ باقی رہ جاتا ہے وہ دین ابراہیم کی مرکزی روایت سے تعلق رکھتا ہے اور جس پر بنی اسرائیل اور بنی اسماعیل دکھ اور غلامی، ابتلا اور عذاب کے دوران گام زن ہوتے رہے ہیں - یہ راستہ دعا کا راستہ ہے - بقراط کی دانش وری حکمت اور عقل رسا کی دانش وری ہے مگر دین ابراہیم کی دانش وری انسان اور خدا کے درمیان رابطے کو پیدا کرتی ہے کیوں کہ تمام ابتلائیں اور عذاب صرف خدا کی مدد سے دور ہوتے ہیں - ان باتوں سے میرا مطلب یہ ہے کہ ''مسدس حالی'' اور ''عرض حال بہ جناب سرور کائنات'' لازم و ملزوم ہیں اور ایک ہی شعری واردات اور تجربے کا حصہ ہیں - اس اعتبار سے مسدس حالی مسلمانوں کی مرکزی روایت کی نمائندگی کرتی ہے - یرمیاہ کے نوحے کے آخری فقرے اس ضمن میں قابل غور ہیں :

''ہمارا رقص ماتم میں بدل گیا ،
تاج ہمارے سر پر سے گر پڑا ،
ہم پر افسوس ! کہ ہم نے گناہ کیا -
پر تو اے خداوند ! ابد تک قائم ہے -
اور تیرا تخت پشت در پشت ،
پھر تو کیوں ہم کو ہمیشہ کے لیے فراموش کرتا ہے ؟
اے خداوند ! ہم کو اپنی طرف پھرا تو ہم پھریں گے ،
ہمارے دن بدل دے جیسے قدیم سے تھے ،
کیا تو نے ہم کو بالکل رد کر دیا ہے ؟''

'عرض حال' میں شاعر اپنے شعری عکس میں خود شامل ہو جاتا ہے اور جہاز، گرداب، ویران باغ اور زمین کے گونجتے ہوئے نوحے، اندھے اور ہلاکت سے بے خبر ہجوم اور متحیر اور خاموش بقراط سے بنتی ہوئی کاسمک تصویر میں '' دعا '' کے فقرے بلند کرتا ہے - یہ دعا انسانیت کے محسن اور انسانیاتی تصوریت کے عظیم تر پیکر جناب رسالت مآب کو مخاطب کرتی ہے - شاعر اس تجربے کے ساتھ بنی اسماعیل کے حلقے سے باہر نکل کر بنی اسرائیل کی روایت میں شامل ہو جاتا ہے اور اس طرح جس ابتلاء کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ بنی اسرائیل کی ابتلاء سے مماثلت رکھتا ہے - جس طرح خدا کی پہلی برگزیدہ قوم آشوب کا شکار ہوئی اسی طرح ایک دوسری قوم بھی جو خیر الامم تھی ، آشوب کا شکار ہوئی ہے - اس رشتے کے ساتھ حالی، یسعیاہ، یرمیاہ اور حزقی ایل کے قافلے میں شامل ہو جاتا ہے اور شاعری کو ایک نیا مضمون دیتا ہے جو

'تہذیب' کی آزمائش اور ابتلاء کا موضوع ہے اور جب تک یہ موضوع باقی ہے، حالی کی مسدس متروک نہیں ہو سکتی اور جب تک مسدس موجود ہے، اُردو شاعری کی روایت کے رشتے اہل عرب اور بنی اسرائیل کے ادبی ذخائر تک پہنچتے رہیں گے۔ مسدس حالی کے ذریعے مسلمانوں کی ملی تاریخ ماضی اور حال میں تقسیم ہوتی ہے اور ایک دور کو کلاسیک اور دوسرے کو جدید کا نام دیتی ہے۔ یہ نظم ہماری تہذیب کو ناپنے کا ایک ذریعہ ہے کیوں کہ اس نظم کے ساتھ موجودہ زمانے میں مسلمانوں کے تہذیبی سفر کا آغاز ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ سوال بھی کہ اس تہذیب نے اپنی ذمہ داریوں کو کہاں تک پورا کیا ہے اسی حوالے سے پوچھا جا سکتا ہے۔ جب تک ہم اس نظم کو تہذیبی پس منظر میں رکھ کر اپنے تہذیبی سفر کو معانی اور مقاصد دیتے رہیں گے، ہمیں یہ نظر آتا رہے گا کہ ہم نے دور حاضر میں کہاں تک اپنے مسخ شدہ عکس سے رہائی حاصل کی ہے اور کہاں تک ہمارے گناہوں اور انسانیت سے ہماری غداری کا پیر تسمہ پا ہماری گردن اور ہماری تقدیر کے شانے سے نیچے اُتر چکا ہے؟

مذہب عشق

''مذہب عشق'' کو نہال چند لاہوری نے ۱۸۰۳ء میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے ڈاکٹر گلکریسٹ کے کہنے پر فارسی سے اس زمانے کی اردو میں ترجمہ کیا۔ ترجمے کی اساس شیخ عزت اللہ بنگالی کے فارسی قصے پر رکھی گئی تھی جسے عزت اللہ بنگالی نے ۱۷۱۰ء کے ارد گرد فارسی نثر میں تصنیف کیا تھا۔ اس لحاظ سے مذہب عشق کی فکری اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ کیوں کہ نہال چند لاہوری کی تالیف کے ذریعے نہ صرف عزت اللہ بنگالی کا ادبی کارنامہ اردو میں ظاہر ہوتا ہے۔ بلکہ اس ادبی شہکار کے ساتھ وہ مختلف مسائل بھی برآمد ہوتے ہیں، جن کا اس برعظیم کی علمی تاریخ سے براہ راست تعلق ہے۔ میرا اشارا اس کہانی کے اجزائے ترکیبی کی طرف ہے جن کے باہمی رشتے اور ربط سے مذہب عشق کا حکایتی اور فکری نقشہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کہانی میں قدیم آریائی عناصر کے ساتھ فارسی عناصر کی موجودگی ثابت شدہ ہے۔ سنسکرت اور عربی فارسی ادبیات کا پس منظر اس کہانی کا پس منظر ہے۔ پنچ تنتر، مہابھارت، داستان امیر حمزہ اور فارسی حکایات اور قرآنی محاکات ایسے اجزا ہیں جن کے ملنے اور مرتب ہونے سے تاج الملوک اور بکاؤلی کی زمینی اور روحانی سرگذشت رونما ہوتی ہے۔ تاہم جو امر غور طلب ہے یہ ہے کہ یہ تمام اجزاء اپنی معنوی قدر و قیمت ''کہانی'' سے نہیں بلکہ فلسفۂ عشق کے اس اظہار سے اخذ کرتے ہیں جو اس میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ فلسفۂ عشق کے بغیر کہانی بالکل بے جان ہے اور اس کی ساری وقعت صرف اتنی رہ جاتی ہے کہ اس میں کچھ کردار ابھرتے ہیں اور ایک کشمکش کے بعد جس منزل پر پہنچتے ہیں۔ اسے ''بیاہ اور شادی'' سے موسوم کیا گیا ہے۔ فلسفۂ عشق کے بغیر یہ کہانی شادی اور بیاہ کی کہانی ہے اور اس سطح پر اس میں وہ بات دکھائی نہیں دیتی جس کی طرف نہال چند لاہوری کی تالیف کا نام ''مذہب عشق'' اشارا کرتا ہے ___

نہال چند لاہوری اور مذہب عشق کا ڈیڑھ سو برس گزرنے کے بعد تذکرہ اس لحاظ سے بھی ضروری ہے کہ اس عرصے میں کئی ایک وجوہات کی بناء پر ہمارا رشتہ ہماری کلاسیکی روایت سے ٹوٹ چکا ہے۔ میرا مطلب اس روایت سے ہے جو انگریزوں کے سیاسی تسلط سے پہلے ہماری روایت تھی۔ مذہب عشق کے ساتھ نہ صرف ہم ۱۸۰۳ء تک پہنچتے ہیں۔ بلکہ اس زمانے کی علمی فضا تک رسائی بھی حاصل کرتے ہیں جو اورنگ زیب کے بلاد اسلامیۂ ہند

کی علمی اور فکری فضا تھی - اور جس کی نمائندگی شیخ عزت اللہ بنگالی کی فارسی تصنیف کرتی تھی - مجھے ایسا کہنے کی ضرورت اس لیے پڑی ہے کہ ادبی روایت کے بارے میں بڑی حد تک اختلاف رائے ہے اور عام طور پر سمجھا جانے لگا ہے کہ انگریزوں سے پہلے ہماری ادبی روایت ، اسلامی نہیں تھی بلکہ ہندوستانی تھی - اس ضمن میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ''اسلام'' سے مراد ''مذہب اسلام'' نہیں ہے - بلکہ وہ علمی اور فکری انداز نظر ہیں جو مذہب اسلام کے اثر کے تحت پیدا ہوئے تھے - وہ لوگ جو ہندوستانی پر اصرار کرتے ہیں اسلامی کو منہا کر کے ان حقیقتوں کو نظر انداز کرتے ہیں جن کی تربیت مذہب اسلام نے اس بر عظیم میں کی تھی - اگر اختلاف رائے صرف تکنیک تک محدود ہو - تو ''ہندوستانی'' کا اطلاق صرف اجزائے ترکیبی پر ہو سکتا ہے - کیوں کہ ''مذہب عشق'' - سنسکرت ، عربی اور فارسی اثرات اور عناصر سے مل کر مرتب ہوئی ہے - اس اعتبار سے اس کتاب کی شکل و صورت ہندوستانی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ خصوصیت فارسی اور عربی کی نفی سے پیدا نہیں ہوتی - لیکن میں جس امر کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں یہ ہے کہ اجزائے ترکیبی خواہ آریاؤں ، ہندؤں یا دراوڑوں سے لیے گئے ہوں - جس وقت عجمی اسلامی روایت کے حلقۂ اثر میں داخل ہوتے ہیں اپنی آبائی صورتوں کو بدل دیتے ہیں اور جس نئی صورت اور نئے مفہوم کو قبول کرتے ہیں - وہ مسلمانوں کے علمی اور فکری مزاج کے تابع ہوتا ہے - اس برعظیم کا وہ ادب جو اس علمی اور فکری مزاج کی نمائندگی کرتا ہے مسلمانوں کا ادب ہے - اور اس لحاظ سے اس ادب سے مختلف ہے جسے بنگالی ، تامل ، تلگو ، مراٹھی اور پوربی زبانوں میں غیر مسلموں نے تخلیق کیا تھا ــــ

مذہب عشق کا تذکرہ اس سچائی کی پہچان کے لیے بھی از حد ضروری ہے !

جہاں تک فلسفۂ عشق کا سوال ہے یہ بات کہ کیا فلسفۂ عشق کی ادبی اور شعری دریافت کو مسلمانوں کی کاوش سمجھنا درست ہے ایک ایسی حقیقت ہے جس کے بارے میں شک کی غالباً کوئی گنجائش نہیں ہے - فلسفۂ عشق کے ماخذوں میں فلاطینوس اور دوسرے یونانی عالموں کا نام ضرور شامل ہے - لیکن اسے ایک با اثر ادبی تحریک کی شکل میں مسلمانوں سے پہلے کسی دوسرے تہذیبی گروہ نے استعمال نہیں کیا تھا - جہاں تک عیسائیت کے عقیدے کہ خدا محبت ہے اور ''خدا نے دنیا سے ایسی محبت رکھی کہ اس نے دنیا کو اپنا اکلوتا بیٹا بخش دیا'' کا تعلق ہے یہ عقیدہ ادبی محاورے میں مسلمانوں کی تخلیقی کاوشوں سے پہلے رونما نہیں ہوا - شکسپیئر کے فلسفۂ عشق کے پیچھے

یورپی نشاۃ ثانیہ کا پورا نقشہ ہے لیکن اس نقشے کے بڑے بڑے خد و خال میں دور دور تک عربوں کا اثر دکھائی دیتا ہے ۔ یعنی فلسفۂ عشق کی ادبی شکل و صورت مسلمانوں ہی کی مرہون منت ہے اور اس کے بغیر وہ ادبی نتائج برآمد نہیں ہو سکتے تھے جن کے لیے یورپی نشاۃ ثانیہ کے بڑے بڑے شاعر اور فنکار مشہور ہیں ۔ یونانی فلاطینوس کو مسلمانوں کے مزاج کے مطابق بدلنے اور ڈھالنے میں ابن عربی کے تخلیقی اور فکری شعور کا بہت بڑا حصہ ہے ۔ اور یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ابن عربی پہلے عالم بزرگ ہیں ۔ جنہوں نے فلسفۂ عشق کو مجاز اور حقیقت کا مفہوم دیا ۔ اور پھر ''ہمہ اوست'' کے ساتھ اس کا رابطہ قائم کر کے عشق کو ضمیر کائنات کا مرکزی اصول قرار دیا ۔ عجمی اسلامی دنیا میں ابن عربی کے فلسفۂ عشق اور وحدت الوجود کی نشر و اشاعت عراقی کی لمعات کے ذریعے ہوئی ۔ اور اس طرح وہ زبردست اور بالاتر ادبی تحریک پیدا ہوئی جس نے جنوبی فرانس سے لے کر لاہور اور دہلی تک کئی سو برس ایک ایسا ادب پیدا کیا جو ایک طرف مجاز و حقیقت کا ادب تھا اور دوسری طرف اس میں عشق کا مقام مرکزی تھا ۔

مجاز و حقیقت کے زیر اثر پیدا ہوتی ہوئی ادبی تحریک کا بنیادی نظریہ ، ادبی تخلیق کو ظاہر اور باطن میں تقسیم کرنے کا تھا ۔ یہ کیفیت نہاں اور آشکار کی کیفیت تھی ۔ ظاہر اور آشکار کی صورتیں کثرت سے مل کر بنتی تھیں ۔ مگر جونہی شاعر ، اس سطح سے بلند ہو کر تخلیقی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہوتا تھا ۔ کثرت ایک اکائی اور وحدت میں بدل جاتی تھی ۔ ادبی تخلیق اس وحدت اور کثرت کے مابین وسیلے اور ذریعے کا باعث بنتی تھی ۔ اس نقطۂ نظر نے کہانی کے ایک نئے تصور کو پیدا کیا جس کے مطابق کہانی بیک وقت دو ذمہ داریاں نبھاتی تھی ۔ ایک ذمہ داری عام سطح پر قاری کو محظوظ کرنے کی ذمہ داری تھی جس کے ذریعے کہانی کہنے والا قاری کو واقعات کے خوبصورت جال میں لپیٹتے ہوئے آغاز سے خاتمے کی جانب بڑھنے پر مجبور کرتا تھا ۔ واقعات کے اس دلکش سلسلے میں داستان گو ایسے اجزا کا استعمال کرتا تھا جو قاری اور سامع کے ذہن اور محسوسات کو خوف اور خواہش کے جچے تلے طریق کار سے برابر چونکاتا تھا اور داستان سننے والا مختلف منطقوں میں سفر کرتے ہوئے جب خاتمے پر پہنچتا تھا کہانی کے اچھے انجام کو سن کر محظوظ ہوتا تھا ۔ خوشی کا ایسا احساس اس لحاظ سے بھی قابل غور ہے کہ یہ احساس نہ صرف شہزادے اور شہزادی کی شادی میں شرکت سے پیدا ہوتا تھا بلکہ ''شہزادے'' کی آدمیت کی فتحیابی سے بھی پیدا ہوتا تھا ۔ شہزادے کی کامیابی سے انسان کی کامیابی مراد تھی ۔ ایک ایسے

زمانے میں جب قدرت کے چھپے ہوئے راز انسان کی نظر سے پوشیدہ تھے اور زمین پر رہنے والے لوگ کائنات کی مخفی قوتوں کو سائنسی قوانین اور مشینی بالا تری سے مسخر کرنے کے قابل ابھی نہ ہوئے تھے انسان کی فتحیابی کا تصور ادب میں پیش کرنا بڑی حد تک حیرت انگیز تھا - داستانوں کے ادب کی حیرت انگیزی انسان کی فتحیابی کے تصور سے پیدا ہوتی تھی !

لیکن یہ فتحیابی انسانوں کی دنیا میں حاصل کی ہوئی فتح اور کامیابی نہ تھی - اس حقیقت کو اس زمانے کے لوگ ہم سے بہتر سمجھتے تھے کیوں کہ جنگ آزمائی ان کے لیے اخباری شئے نہ تھی بلکہ ایک ایسی سچائی تھی جسے وہ کسی بھی وقت برپا ہوتے ہوئے دیکھ سکتے تھے - لڑنے اور مرنے سے ان کی زندگی کا سفر معنی اخذ کرتا تھا - زندگی کے اس شعبے میں کامیابی ایک بڑا کارنامہ ضرور تھی - مگر اس کامیابی سے ہر حال میں کم تھی جو عجمی اسلامی تہذیب کے بتائے ہوئے اصولوں کے حوالے سے ظاہر ہوتی تھی - یہ کامیابی ، جنوں ، دیوؤں اور بھوتوں پر انسان کی فتح سے پیدا ہوتی تھی!

مسلمانوں کی ادبی روایت نے جس نئی کہانی کو پیدا کیا اس میں انسان کی فتحیابی کا مقام مرکزی تھا - اس کہانی میں شہزادہ ، انسان کی نمائندگی کرتے ہوئے جن غیبی طاقتوں کو مسخر کرتا تھا ان کے منطقے انسان کی زندگی کو چاروں طرف سے گھیرے ہوتے تھے - شہزادے کے لیے ان کو شکست دینا اور اپنے راستے سے ہٹا دینا ضروری تصور کیا جاتا تھا - اس طرح جہاں شہزادہ اپنے مقصد کے مقدس ہونے کا اعلان کرتا تھا وہیں انسان کی اس خلافت کا اقرار بھی کرتا تھا جو اسے زمین پر حکومت کرنے کا حق دیتی تھی -

اگر کہانی کی اسی سطح کا مزید جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ کثرت اور وحدت کا جو تصور عجمی ادبی تحریک میں شامل تھا - اسے اسی سطح پر بخوبی بروئے کار بھی لایا جاتا تھا - کہانی کا منظر نامہ کثرتوں کی کثرت سے پیدا ہوتا تھا - زمین پر جس قدر کثرت دستیاب ہو سکتی تھی داستان گو اس کو کہانی میں جمع کر کے شہزادے کے ارد گرد پھیلا دیتا تھا - لوگ ، جانور ، پرندے ، پریاں ، دیو اور پرانے مذاہب کے دیوتا ، سب شہزادے کے خلاف صف آراء ہوتے تھے - شہزادہ سب کے ساتھ نبرد آزما ہو کر ان کی وفاداریوں کو جیتتا ہارتا ہؤا ان کے سر کش وجود کو مسخر کر کے اطاعت اور فرمانبرداری کی وحدت میں لے آتا تھا - اور خود وحدت کا نمائندہ بن کر اس کثرت کو اپنی حاکمیت میں شامل کر لیتا تھا جو شکست کھانے سے پہلے اس کے خلاف نبرد آزما ہوئی تھی - کہانی کے شہزادے کا

مشن غالباً کثرت کے مظاہرات کو ایک نظام میں شامل کرنے کا ہوتا تھا اور اس وحدت کی فرمانروائی کا مشن بھی تھا جسے وہ اپنے عمل اور تدبر سے بروئے کار لاتا تھا۔

یہاں تک جو کچھ کہا گیا ہے وہ کہانی کے ظاہر سے تعلق رکھتا ہے۔ مگر مجاز و حقیقت سے پیدا ہوتی ہوئی ادبی تحریک ظاہر ہی سے تعلق نہ رکھتی تھی۔ کہانی کی ظاہری سطح پر جو کچھ رونما ہوتا تھا اس سے کہانی کے باطن میں بھی عجیب و غریب تبدیلیاں پیدا ہوتی تھیں۔ ان تبدیلیوں کی صورت فکری ہوتی تھی۔

کہانی کے ظاہر میں کردار اور واقعات کے نقشہ کو پھیلا کر داستان گو اس نقشے کے پیچھے ایک مربوط فکری خاکے کو مرتب کرتا تھا۔ یہ بات کہ کیا کردار اور واقعات کی حیثیت جداگانہ تھی یا انہیں فکری خاکے کے حوالے سے بیان کیا جاتا ہے ایک ایسا امر ہے جس کے بارے میں یہ کہنا مناسب ہے کہ داستان گو کے نزدیک فکری خاکہ اور کہانی کا ظاہری نقشہ لازم و ملزوم تھے اور دونوں میں سے ایک کی عدم موجودگی میں داستان گو کہانی کہنے سے عموماً قاصر تھا۔ ادب کی فکری ذمہ داریوں کا مجاز و حقیقت کی ادبی روایت میں بڑا اہم مقام تھا۔ کردار کے پیچھے تصور حرکت کرتا تھا۔ اور واقعات کے پیچھے تصورات کی صورتیں بدلتی تھیں۔ اس سچائی کے پیش نظر جہاں کہانی اپنے مخصوص خاتمے کی طرف سفر کرتی تھی وہیں تصورات بھی ایک مربوط فکری فلسفے کی جانب رہنمائی کرتے تھے۔ ایسا مزاج جو کردار اور واقعات کے پیچھے تصورات کے کھلتے اور پھیلتے سلسلے کو محسوس کرتا تھا دراصل کہانی کو دو مختلف مگر باھمی طور پر ایک ھی رشتے میں جانچتا اور سمجھتا تھا۔ قاری اور سامع، ظاہر اور باطن کو ملا کر اور ایک دوسرے میں جذب کر کے کہانی سے لطف اٹھاتے تھے——اسی نوع کی ادبی تربیت کہانی میں گہرائی اور مطالب کو پیدا کرتی تھی اور ادب کی قد و قامت بھی اسی تربیت ھی سے پہچانی جاتی تھی۔

داستانوں پر تنقید کرتے ہوئے جس سچائی کو عموماً نظر انداز کیا جاتا ہے وہ کہانی کے باطن کا فکری خاکہ ہے۔ کہانیوں کے حکایتی حصے کو بھی شہزادے، شہزادی (یا وزیر زادے اور وزیر زادی) ھی کی تفصیل قرار دے کر اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جس زمانے میں داستانیں لکھی گئی تھیں۔ اس میں "شہزادے" کا کردار بڑی اھمیت رکھتا تھا۔ داستانیں سلاطین یا بادشاھوں کے دل بھلاوے کی چیزیں نہ تھیں بلکہ ان کے ذریعے بعض بنیادی حقیقتوں کی نشاندھی کی جاتی تھی۔ شہزادہ اپنے دور کی نمائندہ انسانی علامت

تھا جس کے نام سے وہ اقدار منسوب ہوتی تھیں جو شہزادے کی تخت نشینی کے بعد رہنمائی کرتی تھیں - میں کہانی کے حکایتی حصے میں جن اجزا کی جانب اشارا کرنا چاھتا ہوں یہ ھیں کہ حکایت میں بعض اھم حصوں کو مافوق الفطرت اور محیرالعقول کہہ کر جس قسم کا تاثر پیدا کیا جاتا رہا ھے اس سے ان اجزا کے بارے میں شبہات پیدا ہوتے ھیں - اور یوں لگتا ھے جیسے داستان گو کا ان اجزاء کو استعمال کرنے سے لفظی شعبدہ بازی کے سوا کوئی اور مقصد نہیں ھے - حقیقت یہ ھے کہ یہی اجزا داستانوں کے مانی‌الضمیر کو معنی اور مفہوم دیتے ھیں اور داستانوں کی تنقید میں ان اجزا کی تشریح ھی ایک ایسا کام ھے جو سب سے مشکل ھے - ایسے اجزا جن کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ھے داستانوں کو ایک علاماتی پیکر دیتے ھیں -اور اگر اس پیکر کی علامات کو سمجھنے کا مناسب طریقہ مل جائے تو نہ صرف داستانوں کی عظمت ظاھر ہو سکتی ھے بلکہ وہ معانی بھی دستیاب ہو سکتے ھیں جو کسی چھپے ہوئے راز کی طرح کہانی کے مافی الضمیر میں مدتوں سے پوشیدہ ھیں ——

(۲)

مذہب عشق کا اردو ترجمہ ۱۸۰۳ میں شائع ہوا - مگر مذہب عشق اس دور کی نمائندہ تصنیف نہیں ھے جو آنریبل ایسٹ انڈیا کمپنی ، تاراج دلی اور مسلمانوں کے سیاسی اور فکری آشوب کا زمانہ ھے - عزت اللہ بنگالی کا نثری قصہ بھی اس کتاب کے مزاج کی نمائندگی نہیں کرتا - کیونکہ اورنگ زیب عالمگیر کے زمانے میں مسلمانوں کی مذہبی تاریخ کا رنگ مختلف تھا اور شریعت اسلامیہ کی پیروی کے باھر ساری باتیں کفر سے منسوب تھیں - حقیقت یہ ھے کہ مذہب عشق کا فکری اور جذباتی رشتہ جہانگیر کے زمانے سے پیدا ہوتا ھے - اور مذہب عشق میں اس امر کی شہادت بھی موجود ھے کہ یہ واقعہ شاھجہان کی تخت نشینی سے تاریخی طور پر متعلق ھے - شاھجہان کی تخت نشینی کا سال ۱۶۲۸ء ھے - مگر یہ داستان اپنے ہندو مسلم مزاج کے باعث اس تاریخ سے پہلے کی تصنیف معلوم ہوتی ھے - مذہب عشق کا مزاج ایک ایسے فلسفے کا پتا دیتا ھے جو مذاھب سے بالاتر ھے اور اس لحاظ سے تاج الملوک اور راجکماری چتراوت کے لیے اسی طرح یکساں طور پر مقدس ھے جس طرح محمودہ اور تاج‌الملوک کے لیے مقدس ھے —— ،یہ بات وضاحت طلب ھے -

اس کہانی میں اگر شہروں کے ناموں سے داستان کا ملکی جغرافیہ معلوم نہیں ہو سکتا - کم از کم اس بات کا تو پتہ چل سکتا ھے کہ کہانی کے افراد (سوائے پریوں اور دیووں کے) ایک ایسے تہذیبی منطقے سے تعلق رکھتے ھیں جو مسلمانوں کی تہذیب کا حصہ ھے - اس سلسلے میں یہ سوال غیر ضروری ھے

کہ کیا یہ افراد واقعی مسلمان ہیں ؟ ان کا واقعی مسلمان ہونا کہانی سے غیر متعلق ہے ۔ مگر یہ بات کہ کیا وہ تہذیبی طور پر مسلمان ہیں ؟ کہانی کے ساتھ ہر لحاظ سے تعلق رکھتی ہے ۔ کیونکہ اگر یہ افراد تہذیبی طور پر مسلمان نہ ہوتے تو عشق کا وہ انداز ظاہر نہ ہوتا جو کہانی میں ظاہر ہوتا ہے ــــ جہاں تک افراد کے ناموں کا تعلق ہے ، آخری حصے کے افراد ، ہندو ہیں ۔ اور ان کی عبادت گاہیں ٹھاکر دوارے کہلاتی ہیں ۔ کہانی کے پہلے حصوں میں مسجدوں کا کوئی ذکر نہیں ہے ۔ مگر مسجدوں کا ذکر نہ ہونے سے کہانی پر کوئی اثر نہیں پڑتا ۔ لیکن ٹھاکر دوارے کی موجودگی سے جو فلسفہ برآمد ہوتا ہے ۔ وہ مسلمانوں کی تہذیبی تاریخ سے تعلق رکھتا ہے ۔ وہ فلسفیائی پیغام جو پہلے حصوں میں رونما ہوتا ہے آخری حصے میں اپنے مفہوم کو اور زیادہ واضح کر کے اس نقطۂ نظر کو بیان کرتا ہے جس کی تشریح داستان گو نے مذہب عشق کے سپرد کی ہے ۔

مذہب عشق شروع سے آخر تک ، حکایت اور شاعری کا ایک نہایت خوبصورت امتزاج ہے ۔ داستان کی بنیاد کہانی پر نہیں بلکہ شاعری پر ہے ۔ اور یہ شاعری لفظوں کی مدد سے پیدا ہو کر علامتوں میں جذب ہو جاتی ہے ۔ میرا اشارہ اُن اشعار کی طرف نہیں ہے جو داستان میں قدم قدم پر ملتے ہیں ۔ یہ اشعار اس بڑی شاعری کا حصہ ہیں جو افراد ، نثر اور علامتوں کے ذریعے پیدا ہوتی ہے ۔ اور ایک ایسی دنیا کی تخلیق کرتی ہے جو ماضی ، حال اور مستقبل سے بے نیاز ہے ۔ اور اس طرح ان تاریخی عمارتوں کا سا تاثر پیدا کرتی ہے جن کے اندر داخل ہونے کے بعد ہی اُن کی دنیا کا علم ہو سکتا ہے ۔

اس داستان کے اندر داخل ہونے کا راستہ عزت اللہ بنگالی اور نذر محمد کی عشقیہ واردات سے ہو کر گزرتا ہے ۔ عزت اللہ بنگالی اس داستان کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ وہ خود نذر محمد کے ساتھ اپنی دلبستگی کے سہارے اس داستان میں داخل ہوتا ہے ۔ اور اس طرح نہ صرف اپنے جذبۂ عشق کو فنا کے خوف سے آزاد کرانے کی سعی کرتا ہے ۔ بلکہ ایک ایسے اصول کی نشاندھی کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو جسموں کی رکاوٹ کو دور کر کے ایک ایسی دنیا کی خبر دیتا ہے ، جہاں انسان ، جسموں کے حوالے سے نہیں بلکہ اپنی آرزو کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ۔ مذہب عشق میں افراد نہیں بلکہ آرزوئیں کام کرتی ہیں ۔ ہر شخص جس کا تعلق کہانی کے مافی‌الضمیر سے ہے ۔ آرزو میں بدل جاتا ہے ۔ اور جب یہ آرزو پختہ ہوتی ہے اس وقت جسم کا ہونا یا نہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا ۔ تاج الملوک اور بکاؤلی کے باھمی رشتے کی بنیاد آرزووں کے اسی سلسلے پر ہے ۔

عزت اللہ بنگالی اور نذر محمد کے جذباتی تعلق سے جو دنیا پیدا ہوتی ہے اس میں زندگی ، عشق اور موت کی اکائیاں شامل ہیں - علاوہ ازیں ان اکائیوں سے کہانی کا پس منظر بھی مرتب ہوتا ہے - جس میں عشق کا مقام مرکزی ہے ، اس مرکزی مقام کو موت اور زندگی کے حوالے سے ناپا گیا ہے - اور اس طرح یہ پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کیا عشق زندگی اور موت میں پابند ہے یا اس پابندی سے بالا تر اور بے نیاز ہے - اس سوال کے علاوہ ایک دوسرا سوال یہ ہے کہ عشق کیا ہے ؟ اور کیا اس کا ''وجود'' عالم انسانی میں ہے یا کسی ایسے عالم میں ہے جس میں انسان کی آمد و رفت ممکن نہیں ہے ؟ اور کیا اس کی دریافت اور حصول کے لیے عالم انسانی میں ایسے طریقے بھی ہیں جن کے ذریعے انسان ''عشق'' کو اپنی ذات میں جذب کر سکتا ہے ؟ اور آخر میں یہ سوال ہے کہ کیا عشق کے ذریعے کائنات اور علم انسانی کے مابین کوئی رشتہ پیدا ہوتا ہے یا نہیں ؟ یہ سب سوالات مل کر جس عظیم سچائی کو دہراتے ہیں یہ ہے کہ عشق سب دنیاؤں کی روح ہے اور جسموں کی عارضی حد بندیوں سے آزاد اور بے نیاز ہے -

میں نے جس قسم کا خلاصہ دیا ہے وہ بڑی حد تک سرسری نوعیت کا ہے - داستان میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اس خلاصے میں شامل نہیں ہیں - مثلاً حکایت برہمن اور شیر کی ، اور دوسری ضمنی حکائتیں مذہب عشق کے معانی سے باہر ہیں - میں نے ان حکائیتوں کو اپنے جائزے میں شامل کرنے سے احتراز کیا ہے اور صرف تاج الملوک اور بکاؤلی کے قلبی سفر نامے کو پڑھنے کی کوشش کی ہے !

(۳)

یہ داستان کسی خاص شہر سے اپنا آغاز نہیں کرتی - شہر کا نام حذف کیا گیا ہے اور اس کی بجائے پورب کا کوئی شہر کہانی کے شروع ہونے کی خبر دیتا ہے - شہر کے فوراً بعد ایک جنگل دکھائی دیتا ہے - اور اس کے بعد چار شہزادے بکاؤلی کے پھول کی تلاش میں نکلتے ہیں اور شہر فردوس میں پہنچتے ہیں - اس شہر کے بادشاہ کا نام رضوان شاہ ہے - یہاں چاروں شہزادے چوسر کی بازی ہار کر دلبر بیسوا کی قید میں گرفتار ہو جاتے ہیں اور ان کی قسمت کا سفر اس شہر میں ختم ہو کر کچھ عرصے کے بعد گمراہی اور منافقت کا سفر بنتا ہے - اور وہ آگے جانے کی بجائے واپس زین الملوک کی طرف لوٹتے ہیں - داستان تاج الملوک کی رہنمائی میں آگے بڑھتی ہے اور ایک وادیٔ پرخار دکھائی دیتی ہے - یہ وادی اندھیرے اور کالی رات کی وادی ہے - اس وادی کے بعد جہالت کا خونخوار جنگل نظر آتا ہے جہاں سورج اپنی روشنی

کھو دیتا ہے ۔ اس جنگل کی مصیبت یہ ہے کہ یہ جنگل پانی کے بغیر ہے ۔ پیاس اور کالی تاریکیاں اس جنگل کی دہشت میں اضافہ کرتی ہیں ۔ اس جنگل کے خاتمہ پر ایک کوہ پیکر دیو دکھائی دیتا ہے ۔ تاج الملوک اس دیو کو اپنے زیر اثر کرکے بکاؤلی کے ملک کی سیر کا ذکر کرتا ہے ۔ اور بکاؤلی کے ملک میں پہنچتا ہے ۔ اس ملک کے ذکر کے فوراً بعد بکاؤلی کا باغ نظر آتا ہے جس کا نقشہ قیمتی اور بے مثال اشیاء سے ترتیب دیا گیا ہے ۔ اس باغ میں بکاؤلی کا پھول دکھائی دیتا ہے ۔ اس کے بعد واپسی کا سفر شروع ہوتا ہے ۔ اور شہر فردوس سے باہر نکل کر پورب کی سرزمین دکھائی دیتی ہے اور پھر ایک جنگل نمودار ہوتا ہے جس میں تاج الملوک ، بکاؤلی کے باغ اور محل سے ملتا جلتا ایک نگاریں محل تعمیر کرواتا ہے ۔ یہ محل بیابان اور جنگل کے عین درمیان ہے ۔ پورب کے شہر کے لوگ اس محل کی طرف اپنے شہر کو چھوڑ کر آنے لگتے ہیں ۔ اور یہاں ایک نیا شہر بس جاتا ہے ۔ اس نئے شہر کے بعد صحرائے طلسم کی دنیا شروع ہوتی ہے ۔ اور دریائے محیط ظاہر ہوتا ہے ۔

دریائے محیط کے دوسرے کنارے پر ایک جزیرہ ظاہر ہوتا ہے جس میں درختوں کے جنگل میں انسانوں کے سر لٹکے ہوئے ہیں ۔ پھر ایک باغ دکھائی دیتا ہے جس میں انار لگے ہیں ۔ جن کے اندر دانوں کی بجائے خوش رنگ پرندے ہیں ۔ جو انار کے ٹوٹتے ہی چڑیاں بن کر اڑ جاتے ہیں ۔ جزیرے کے بعد پھر دریا نظر آتا ہے اور تاج الملوک ایک ہولناک بیابان میں پہنچتا ہے ۔ جہاں وہ اژدہے کا من حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے ۔ پھر باتیں کرتی ہوئی مینا کی مدد سے ایک درخت جس کا نام سراج القرطب ہے کی تلاش میں آگے بڑھتا ہے ایک اور حوض میں چھلانگ لگا کر کوا بن جاتا ہے ۔ اور سرخ اور سبز پھلوں والے درخت کا پھل کھا کر اصلی حالت میں آتا ہے — یہاں جنگل ختم ہوتا ہے اور آبادی کی جانب جاتا ہوا راستہ نظر آتا ہے ۔

اب آبادی کے بجائے ایک سنگ مرمر کا حوض دکھائی دیتا ہے جہاں غوطہ مارتے ہی تاج الملوک کی جنس زائل ہو جاتی ہے اور وہ عورت بن جاتا ہے ۔ کچھ مدت کے بعد ایک دوسرا حوض دکھائی دیتا ہے جس میں غوطہ مار کر تاج الملوک "عورت" کی جنس سے تو رہائی حاصل کرتا ہے مگر اس کا رنگ بدل جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو ایک حبشی جوان کی شکل میں دیکھتا ہے ۔ تیسری بار وہ جس حوض میں نہاتا ہے ، اس میں نہانے سے اس کا رنگ واپس آ جاتا ہے ۔

اس کے بعد منظر گلستان ارم میں بدلتا ہے ۔ اور بکاؤلی کو بیاہ کر تاج الملوک اپنے ساتھ اپنے ملک لے آتا ہے ۔ مگر کہانی یہاں ختم

نہیں ہوتی!

اس موقعہ پر راجہ اندر کا دربار دکھائی دیتا ہے اور پھر سنگلدیپ کا ایک نیا مندر نظر آتا ہے جہاں بکاولی کا نچلا دھڑ پتھر میں بدلا ہوا ہے۔ پھر مندر کی بجائے سرسوں کا کھیت دکھائی دیتا ہے۔ اور آخر میں بکاؤلی دوبارہ دکھائی دیتی ہے۔ اور کہانی کا سارا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے۔

اگر کہانی کا قریب سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ کہانی پورب کے شہر سے شہر فردوس کی طرف سفر کرتے ہوئے بکاؤلی کے محل سے نگاریں محل کی طرف آتی ہے۔ اور پھر نگاریں محل سے ہو کر پورب کے شہر میں داخل ہوتی ہے مگر یہاں سے پھر اس کا ایک ایسے شہر کی طرف رخ ہوتا ہے جو مندروں کا شہر ہے۔ مندروں کا شہر کہانی کے باقی شہروں کی فہرست کا آخری نشان ہے۔ کیوں کہ اس شہر کے فوراً بعد کہانی پورب کے اسی شہر میں واپس آجاتی ہے جہاں سے اس کا سفر شروع ہوا تھا —— کہانی کی پہلی گردش پورب شہر سے شہر فردوس، اور شہر فردوس سے بکاؤلی کے ملک تک کی روداد پر مشتمل ہے۔ دوسری گردش دریائے محیط اور اس سے متعلقہ تجربات کی کہانی ہے۔ تیسری گردش پورب کے شہر اور راجہ اندر کے دربار سے ہوتی ہوئی سنگلدیپ میں بکاؤلی کے نام سے منسوب کئے ہوئے عبادت خانے تک کا تذکرہ کرتی ہے۔ چوتھی اور آخری گردش مندر کے کھودے جانے، سرسوں کے پھولنے اور بکاؤلی کے دوبارہ ظاہر ہونے کی حکایت ہے۔ یہ سب گردشیں ایک ایسے حادثے سے رونما ہوتی ہیں جو کہانی کے آغاز میں ایک جنگل میں پیش آتا ہے۔ جہاں زین الملوک اپنے جلاوطن کیے ہوئے بیٹے تاج الملوک کو دیکھ کر اپنی بینائی کھو بیٹھتا ہے اور اندھا ہو جاتا ہے۔ یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ اس مقام پر کہانی اور کہانی کا فکری خاکہ ایک دوسرے کے اتنے قریب ہیں کہ اس حادثے کو سلطانی زمانے کا ایک عام واقعہ بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ جب بادشاہ شکار کھیلنے کے لیے جنگل میں جاتے تھے۔ لیکن سیاست اور مملکت کے بادشاہ شکار کھیلتے وقت اپنی بینائی سے محروم نہیں ہوتے تھے۔ اور نہ ان کی محرومی کا سبب ان کا بیٹا ہوا کرتا تھا۔ کہانی کے فکری خاکے میں سیاسی تاثر یا شہزادوں کی بغاوت کا کوئی اشارہ نہیں ہے جس سے اندھا ہو جانے کے واقعے کے استعارے کو سمجھا جا سکے —— نجومیوں کی پیشگوئی شہر میں بیان کی گئی ہے۔ مگر اس کا پورا ہونا جنگل میں ظاہر ہؤا ہے۔ اس اعتبار سے کہانی میں شہر اور جنگل، دو الگ الگ اکائیاں نہیں بلکہ مل کر ایک اکائی کو ترتیب دیتی ہیں۔ شہر ایک ایسی اکائی ہے جو تجربے کے بغیر ہے اس کا مزاج کشور کشائی اور ظاہری علوم کا مزاج ہے۔ اس میں لوگ رہتے

اور جیتے ضرور ہیں ۔ مگر ان کا رہنا اور جینا ایک ایسی واردات سے نا آشنا ہے جو ان بڑی حقیقتوں سے واقف کرتی ہے جس کے بغیر انسان کائنات میں اکیلا اور یکہ و تنہا ہے ۔ اس موقعہ پر اگر نجومیوں کی پیشگوئی کو مدنظر رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے تاج الملوک کی جس خوبی کا ذکر کیا ہے ۔ اس خوبی کا اس ماحول کے ساتھ کوئی رشتہ نہیں ہے جس میں زین الملوک اور اس کے چار بیٹے امن و آشتی کے ساتھ جی رہے ہیں ۔ یہ چار بیٹے علم و فضل اور جوانمردی میں یکتا ہیں ۔ مگر بادشاہ کی آنکھیں ان شہزادوں کو دیکھ کر اندھی نہیں ہوتیں ۔ ان کا اندھا ہونا صرف تاج الملوک ہی سے مقدر ہے ۔ اور وہ شاید اس لیے کہ نجومیوں کی پیشگوئی کے مطابق تاج الملوک کی قسمت میں عالم جناب کی فرمانروائی لکھی ہے ۔ اگر صاحب کتاب کی ان باتوں کو مان لیا جائے تو احساس ہوگا کہ تاج الملوک اور دوسرے چار شہزادوں کے نقطۂ نظر کا آپس میں بڑا فرق ہے ۔ اور زین الملوک کی حیثیت ایک ایسے علامتی کردار کی ہے جو صرف عالم انسان کا (جس کا ایک نام دنیا ہے) شہری ہے ۔ اور ان سچائیوں سے بے خبر ہے جو تلوار اور حکومت ، یا قانون اور فلسفے سے بالاتر ہیں ۔ بادشاہ کے اندھے ہونے سے ایک سطح پر تو بینائی کا زائل ہونا مراد ہے ۔ مگر دوسری سطح پر اس کا مطلب غالباً یہ ہے کہ بادشاہ ان سچائیوں کو تسلیم کرنے سے انکاری ہے ۔ جو سچائیاں دنیا کے علم و فضل سے پرے ہیں ۔ ان سچائیوں کو پرانی زبان میں عالم جنات کا نام دیا گیا ہے ۔

پیشگوئی کے ضمن میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ اس پیشگوئی کا اطلاق جزوی ہے ۔ یعنی بادشاہ تاج الملوک کو دیکھ کر اندھا ہو جاتا ہے ۔ مگر بینائی حاصل کرنے کے بعد اس کی آنکھیں بینائی سے دوبارہ محروم نہیں ہوتیں ۔ تاج الملوک کا کردار ایک بے ضرر کردار بن جاتا ہے ۔ اور بادشاہ کی آنکھوں کو تاج الملوک سے پھر کوئی گزند نہیں پہنچتا ۔ اس ساری کیفیت سے جو بات ظاہر ہوتی ہے یہ ہے کہ پیشگوئی کا اصل اشارہ بکاؤلی کے پھول کی طرف ہے ۔ اور بینائی کے زائل ہونے کا واقعہ بھی محض اس لیے ہے کہ اس واقعے کی مدد سے بکاؤلی کے پھول کو کہانی کے مرکز میں جگہ دی جائے ۔ بادشاہ کی بینائی کے دوبارہ زائل نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس مقام اور بینائی کے کھو جانے کے درمیان ، بادشاہ کی زندگی میں بکاولی کا پھول رونما ہو چکا ہے ۔ اور اس پھول کی رونمائی ہی اس امر کی ضمانت ہے کہ لوگ اس پھول سے روشنی اور بینائی حاصل کرتے ہیں ——— جب تک بادشاہ اس پھول کے لمس سے محروم تھا ۔ اندھا تھا ——— مگر پھول کے لمس کے ساتھ اس کا شمار پھر ان لوگوں

میں ہونے لگا جو دیکھتے ہیں ، جانتے ہیں اور سچائی کو ہمیشہ مقدس سمجھتے ہیں -

اس سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ بادشاہ تاج الملوک کو دیکھ کر اندھا نہیں ہوتا - بلکہ اس کے اندھے ہونے کی کیفیت تاج الملوک کو دیکھنے کے بعد مؤثر طور پر ظاہر ہوتی ہے - وہ تاج الملوک کی پیدائش سے پہلے بھی اندھا ہے - مگر اس کی بصیرت کی کمی داخلی ہے - اس کا اندھا پن اس کے کردار کا حصہ ہے - مگر وہ اس کیفیت سے ناآشنا ہے - اسے اس کیفیت سے تاج الملوک آشنا کرتا ہے - اس لیے جس وقت وہ تاج الملوک کو دیکھتا ہے ، داخلی کیفیت ظاہری صورت اختیار کر لیتی ہے - اور بادشاہ کا معنوی طور پر اندھا ہونا ظاہری شکل اختیار کر لیتا ہے -

جن باتوں کا میں نے ذکر کیا ہے وہ صرف اس حد تک درست ہیں جب یہ مان لیا جائے کہ داستان گو ، کہانی کی مرکزی اور اہم تفصیلات کے علاوہ کسی اور بات کا تفصیل کے ساتھ ذکر نہیں کرتا - اس مفروضے کی موجودگی میں یہ کہنا کہ بادشاہ کے معنوی اندھے پن کا کہانی میں کوئی ذکر نہیں ہے غلط ہے - کیوں کہ داستان گو اس کیفیت کو براہ راست کہانی میں شامل نہیں کرتا - علاوہ ازیں جس زمانے میں یہ کہانی لکھی گئی تھی اس زمانے میں رمز اور کنائے پر زیادہ اصرار تھا اور بات کو کھول کر بیان کرنے کی بجائے محض اشارے ہی سے کام لیا جاتا تھا -

بادشاہ اور تاج الملوک کا باہمی رشتہ اخلاق کہانیوں کا رشتہ ہے یعنی بینائی کے زائل ہو جانے سے بادشاہ کی دانائی بڑھ جاتی ہے - اور وہ ان باتوں سے آشنا ہوتا ہے جن کا اسے پہلے علم حاصل نہیں ہوتا - اسے اچھے اور برے کی پہچان کا پتہ چلتا ہے اور وہ اس عمل کی بربریت پر متاسف بھی ہوتا ہے جو اس سے تاج الملوک کی ماں کو نظروں سے گرا کر سرزد ہوا تھا - جہاں ایک طرف بادشاہ تاج الملوک کی اچھائی کو پہچان کر اپنے عمل کی بربریت سے آشنا ہوتا ہے - وہیں یہ دانائی نجومیوں اور جوتشیوں کے کردار کو ایک مختلف مفہوم بھی دیتی ہے کہ بادشاہ کا تاج الملوک کے بارے میں نجومیوں سے عالم غیب کی خبر کا پوچھنا ایک ایسا فعل تھا جو برا تھا - بادشاہ نے نجومیوں پر اعتماد کر کے جہاں تاج الملوک کی ماں کو ''خدمت جاروب کشی'' پر مجبور کیا اور اس طرح ناانصافی کا ارتکاب کیا - وہاں ''مشیت ایزدی'' کو ٹالنے کی غرض سے خدا کی حاکمیت کا انکار بھی کیا - ''خدا'' کے مہربان اور رحیم ہونے کی صفت کو رد کر کے بادشاہ نے مملکت کے جس تصور کو پارہ پارہ کیا - ''وہ ظل سبحانی'' کا تصور ہے ــــ بادشاہ زمین پر اور اپنی

مملکت میں خدا کی مشیت کا نمائندہ ہے - اس لیے اس کے دنیاوی کاروبار میں ذاتی مفاد کی شمولیت سراسر غیر ضروری اور اس اعتبار سے شاہی وقار کے منافی تھی - زین الملوک نے نجومیوں کی پیشگوئی سے خوف زدہ ہو کر اسلام کے بتائے ہوئے رحیم اور مہربان خدا کی اس مشیت سے انحراف کیا جو صرف خدا ہی پر کھلی اور ظاہر ہے اور جسے نجومی اور جوتشی اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود جاننے سے قاصر ہیں - ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر بادشاہ نجومیوں کی بات نہ مانتا - اور اس ایمان کو کہ خدا کی رحمت انسان کی بہتری کی ضامن ہے کسی طرح زائل نہ کرتا - تو نہ صرف وہ ناانصافی اور گناہ کا مرتکب نہ ہوتا بلکہ اندھے پن کی اس سزایابی سے بھی محفوظ رہتا جو ان گناہوں کی پاداش میں اسے جھیلنی پڑی -

نجومیوں کی پیشگوئی کے دو حصے ہیں - پہلا حصہ تاج الملوک کے کردار اور علامتی قد و قامت سے متعلق ہے - اور دوسرا بادشاہ کے اندھے ہونے سے تعلق رکھتا ہے - ''تاج الملوک کی عالم جنات پر حکومت ہوگی'' پیشگوئی کا پہلا حصہ ہے - اور ''بادشاہ اندھا ہو جائے گا'' اسی پیشگوئی کا دوسرا حصہ ہے - اصل تاج الملوک کا تعلق عالم جنات کی فرمانروائی سے ہے - اس دنیا کے ساتھ ہماری واقفیت تاج الملوک کے ذریعے ہوتی ہے - اور جب ہم اس دنیا سے متعارف ہوتے ہیں - تو ہمارے سامنے دیو ، پریاں ، پریوں کے بادشاہ اور ان کی ملکہ ظاہر ہوتے ہیں - یہ دنیا پرستان اور ملک ارم کی دنیا ہے - دوسری بار جب یہی دنیا ظاہر ہوتی ہے تو راجہ اندر ، اس کی خدمت گزار اپسرائیں اور کسی غیر زمینی جزیرے کا مندر دکھائی دیتا ہے - سنگل دیپ کے لوگ عام لوگوں سے ملتے جلتے ہیں - مگر اس ملک کے عبادت خانے اسی فکری جغرافیے سے تعلق رکھتے ہیں جس سے پرستان اور ملک ارم مرتب ہوئے ہیں - لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ سنگلدیپ میں جو نیا ٹھاکر دوارہ ظاہر ہوا ہے وہ بکاؤلی کے بت کا مندر ہے - اس سب تفصیل سے مراد یہ ہے کہ اگر یہ تمام دنیا عالم جنات سے متعلق ہے - تو بکاؤلی کا اس دنیا سے براہ راست تعلق ضرور ہے - یعنی عالم جنات کا مفہوم بکاؤلی سے وابستہ ہے - بکاؤلی عالم جنات کے سربستہ رازوں کی علامت ہے - اگر اس موقعہ پر اس داستان کے دیوؤں اور پریوں کا داستان امیر حمزہ (طلسم ہو شربا) کے دیوؤں اور پریوں سے موازنہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس داستان کے دیو اور پریاں ، اچھے مردوں اور عورتوں کے بہت قریب ہیں - اور ان کا تاج الملوک کے ساتھ سلوک بڑا اچھا ہے - یعنی ان کی مدد سے تاج الملوک بکاؤلی کے پاس پہنچنے میں کامیاب ہوتا ہے - 'طلسم ہو شربا' میں یہ مخلوق قدم قدم پر امیر حمزہ کی مخالفت کرتی

ہے ۔ اور امیر حمزہ کو صحرائے طلسم سے باہر نہیں آنے دیتی ۔ دوسرے لفظوں میں اسی حقیقت کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ بکاؤلی جس علامت کی مظہر ہے اس کی قوت اتنی ہے کہ عالم جنات مسخر ہو جاتا ہے ۔ حالانکہ لوح طلسم (لوح محفوظ) کی تلاش میں عالم جنات کی مخالفت کئی گنا زیادہ کڑی ہوتی ہے ۔

اس داستان کو ذرا قریب سے دیکھنے پر معلوم ہوگا کہ تاج الملوک کی تمامتر مسافت کا مقصد شاید یہ ہے کہ اس مسافت کی مدد سے بکاؤلی کے ملک اور تاج الملوک کی دنیا کے درمیانی فاصلوں کو ناپا گیا ہے ۔ تاج الملوک کا سارا سفر دنیا سے ملک ارم کی طرف ہے ۔ ایک لحاظ سے یہ سفر ظاہر سے غیب کی جانب سفر بھی ہے ۔ اس اگر یہ کہا جائے کہ عالم جنات سے مراد عالم غیب ہے تو غلط نہ ہوگا ۔ بکاؤلی عالم غیب کی حقیقتوں کی مظہر ہے ۔ یعنی بکاؤلی کے پیکر اور بدن کے ذریعے ایک ایسے اصول کی تشریح کی گئی ہے جو عالم غیب میں کار فرما ہے ۔ اور جس کی حفاظت کے لیے ایسی طاقتوں کو مقرر کیا گیا ہے جو انسان سے بڑی اور زیادہ قوی ہیں ۔

کہانی کو مجاز و حقیقت کے فلسفے کا مظہر قرار دینے کے لیے داستان گو نے فاصلے اور مسافت کو جس سچائی کے لیے استعمال کیا ہے یہ ہے کہ مجاز اور حقیقت کے درمیان فاصلوں اور مسافتوں کو پھیلا دیا ہے ۔ اور حقیقت کو مجاز سے اس قدر دور قائم کیا گیا ہے کہ مجاز کی دنیا سے حقیقت کی دنیا کو پہچاننا بڑا دشوار دکھائی دیتا ہے ۔ مجاز کو حقیقت سے علیحدہ اور الگ کرنے کے لیے داستان گو نے مسافت کو نہ صرف طبعی صورت دی ہے بلکہ اسے ایک فلسفیائی مفہوم بھی دیا ہے ۔ کہانی کا شہزادہ (تاج الملوک) نہ صرف میلوں کا سفر طے کر کے اپنی دنیا کو چھوڑ کر ایک نئی دنیا میں داخل ہوتا ہے ۔ بلکہ اس عرصے میں اس کا اپنا کردار بھی تجربے اور واردات سے حاصل کی ہوئی پختگی کے باعث ایک نیا پیکر اختیار کر لیتا ہے ۔ کہانی کا ایسا رنگ خالصتاً اسلامی ادبی روایت کا دیا ہوا رنگ ہے ۔

اگر یہ بات درست ہے ۔ تو جو سچائی سامنے آتی ہے یہ ہے کہ بکاؤلی جہاں عالم غیب کی نمائندگی کرتی ہے وہاں مجاز اور حقیقت کے فلسفیائی سلسلے میں حقیقت کی علامت بھی ہے ۔ اور یہ دونوں علامتی خصائص ظاہر کی دنیا سے الگ ، ایک ایسی دنیا سے متعلق ہیں جو غرض مندی اور ناانصافی کی دنیا سے بہت دور ہے ۔ اور جس کا نقشہ اور جغرافیہ دنیاوی علوم کی مدد سے نہ تو دیکھا جا سکتا ہے ۔ اور نہ دیکھ کر ذہنی محاورے میں بیان کیا جا سکتا ہے ۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ مذہب عشق کی زبان استعارے کی زبان ہے ۔

کیونکہ استعارے کے بغیر وہ تجربے اور سچائیاں بیان نہیں کی جا سکتیں جن کا تعلق انسان کے اس علم سے ہے جس کی مدد سے انسان کشف اور رویا دیکھ سکتا ہے۔

(۴)

مضمون کے اس مقام تک یہ بات واضح ہو چکی ہو گی کہ میں بکاؤلی کو عشق کی علامت قرار دینے سے احتراز کر رہا ہوں۔
مگر اس بات سے مجھے اختلاف نہیں ہے کہ 'بکاؤلی' عشق کے علاوہ اور بہت کچھ بھی ہے۔ داستان گو نے بکاؤلی کو پری اور آدم زاد کے عشقیہ سلسلے میں شامل کر کے کہانی کو وصل کی داستان بنانے سے گریز کیا ہے۔ اس سے یہ بات پیدا نہیں ہوتی کہ عشق فراق محض ہے اور وصل ایک خواب ہے۔ ایسی بات ضرور ہوتی اگر کہانی کا سلسلہ بکاؤلی اور تاج الملوک کی پہلی ملاقات کے ساتھ ختم ہو جاتا۔ یا ''مذہب عشق'' میں راجہ اندر سے تعلق رکھتی ہوئی حکایت شامل نہ ہوتی۔ اور چونکہ یہ دونوں باتیں موجود نہیں۔ اس لیے کہانی کا مافی الضمیر بھی پری اور آدم زاد کے عشقیہ سلسلے کے علاوہ دوسری سچائیوں سے کچھ زیادہ متعلق ہے۔
تاج الملوک اور بکاؤلی کا قصہ دراصل کائنات کے ساتھ ایک نئے رشتے کا اعلان کرتا ہے۔ یہ نیا رشتہ تاج الملوک کی سوانحعمری سے پیدا ہوتا ہے۔ بکاؤلی اسے پیدا نہیں کرتی۔ بلکہ بکاؤلی کی مدد سے تاج الملوک کائنات کو کو ایک نیا چہرا اور ایک نئی حیرت انگیزی دیتا ہے۔ تاج الملوک کہانی کا کردار بھی ہے، صاحبِ تجربہ بھی ہے، اور اس کے ساتھ ساتھ تماشائی بھی ہے۔ کہانی کا سارا تاثر اور مفہوم تاج الملوک کی سوانحعمری سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ جس وقت پورب کے شہر سے رخصت ہوتا ہے مسافر ہے۔ مگر جونہی اس کا گزر عالم جنات میں ہوتا ہے اس کا سارا کردار تماشائی کے کردار میں بدل جاتا ہے۔ اس تماشائی کے کردار سے صاحب تجربہ کا کردار پیدا ہوتا ہے کہانی کے خاتمے کا تاج الملوک نہ صرف شہزادہ ہے بلکہ ایک نیا انسان بھی ہے جسے اس زمانے کی زبان کے مطابق صرف صاحب ادراک کے نام سے پکارا جا سکتا ہے —— کردار کے یہ مختلف پہلو ایک ہی وقت میں ظاہر ہوتے ہیں اور سب پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے اس نئے انسان کی شخصیت کو مکمل کرتے ہیں جو تاج الملوک کے داستانی پیکر میں اس ارتقا سے آشنا ہوتی ہے جس کی طرف کہانی کا مصنف اشارا کرتا ہے۔
بکاؤلی بیک وقت ایک پری زاد عورت بھی ہے، عشق کی علامت بھی اور تسلسل زیست کا علامتی کردار بھی ہے۔ بکاؤلی کے کردار کی یہ

تینوں تہیں یکے بعد دیگرے ظاہر ہوتی ہیں - اور ان کے ظاہر ہونے کے ساتھ ساتھ تاج الملوک کا کردار نشوونما حاصل کرتا ہے - تاج الملوک کا بکاؤلی کو نیم عریاں حالت میں دیکھنا صرف اس حد تک فحش اور کثیف ہے جس حد تک بکاؤلی عورت کا کردار ادا کرتی ہے - تا ہم حقیقت یہ ہے کہ بکاؤلی کو نیم عریاں حالت میں پیش کرنا کہانی کے مزاج اور فکری اندازنظر کے عین مطابق ہے - کیونکہ تاج الملوک کا صرف پھول کی تلاش کرنا نہ صرف پھول کو کہانی میں مرکزی مقام دیتا ہے بلکہ بکاؤلی کو کہانی کے پس منظر میں پھینک بھی دیتا ہے - کہانی میں اس کیفیت کو نیم عریاں حالت کے ذریعے بیان کیا گیا ہے -

پرانی کہانیوں کی اشاریت میں کپڑوں کے اترنے کی ایک مخصوص تعبیر بیان کی جاتی ہے - یہ اشاریت نہ صرف مذہب عشق میں استعمال ہوئی ہے بلکہ یورپی داستانوں میں بھی اس اشاریت کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے - یہی اشاریت مصوری میں بھی استعمال ہوئی ہے - جہاں کہیں مصور یا شاعر نے ننگے اور عریاں بدن کو ظاہر کیا ہے اس سے مراد اس خاص کردار کی غیر جسمی کیفیت ہے ، ایک ایسی کیفیت جو مقام اور وقت سے بالاتر اور بے نیاز ہے - غالباً یہی کیفیت بکاؤلی کی نیم عریاں حالت میں دکھائی دیتی ہے - تاج الملوک پھول توڑنے کے بعد جب بکاؤلی کے نیم عریاں بدن کو دیکھتا ہے اس سے تاج الملوک کے فکری تاثرات کی کیفیت مراد ہے - سوال یہ نہیں ہے کہ کیا بکاؤلی نیم عریاں ہے ؟ بلکہ سوال یہ ہے کہ تاج الملوک کسے دیکھتا ہے ؟ تاج الملوک بکاؤلی کو نہیں دیکھتا ، بلکہ اس دنیا کی مرکزی علامت کو مجسم اپنے سامنے دیکھتا ہے جس دنیا میں وہ ہر لحاظ سے اجنبی ہے - یہ دنیا ، زمینی دنیا سے مختلف اور بہتر دنیا ہے - جہاں درختوں پر ایسے پھل لگے ہیں جو دنیا کے پھلوں سے مماثلت تو رکھتے ہیں مگر ان جیسے نہیں ہیں - تاج الملوک ایک آسمانی دنیا میں ایک ایسی آسمانی علامت کو دیکھتا ہے جس کے بارے میں اسے پہلے سے کوئی علم نہیں ہے - اس حالت میں اس کا مشاہدہ کسی طرح بھی مکمل مشاہدہ نہیں کہلا سکتا - نا مکمل مشاہدے کو داستان گو نے نیم عریاں حالت کی اشاریت کے ذریعے ادا کیا ہے -

یہ مشاہدہ اس لیے نامکمل ہے کہ یہ صرف آنکھ کا مشاہدہ ہے - اور آنکھ کے مشاہدے کا انسانی شخصیت کے ساتھ جزوی تعلق ہوتا ہے - جب تک آنکھ کا مشاہدہ تجربے کی صورت اختیار نہیں کرتا انسانی شخصیت مکمل نہیں ہو سکتی - اس ضمن میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ تاج الملوک کا بکاؤلی کو انگوٹھی پہنانا اس امر کا اظہار ہے کہ اس نے ان صداقتوں کے ساتھ

اپنا تعلق قائم کرنے کا اقرار کر لیا ہے۔ جو بکاؤلی کے ذریعے ظاہر ہوئی ہیں، یا آگے چل کر ظاہر ہونگی —— ملک ارم سے واپس آکر نگاریں محل کی تعمیر کرنا اسی اقرار کی ایک اہم مثال ہے۔

تاج الملوک، بکاؤلی کو نیم عریاں حالت میں، اور سوتا ہوا چھوڑ کر اس آسمانی دنیا سے واپس آتا ہے جس کی علامت کے لیے بکاؤلی کو چنا گیا ہے۔ اس واقعے کے بعد کہانی میں بکاؤلی کا کردار حرکت کرتا ہے اور بکاؤلی تاج الملوک کی تلاش میں زمین کے شہر (شرقستان) میں وارد ہوتی ہے۔ یہ رشتہ فلسفۂ عشق کے عین مطابق ہے جس کے ماتحت مطلوب طالب کی تلاش میں طالب سے زیادہ بے چین دکھائی دیتا ہے۔ یہ رشتہ نہ صرف فلاطینوس کے فلسفے سے متاثر ہے۔ بلکہ اسی رشتے کو عراقی اور ابن عربی نے اپنی تحریروں میں نمایاں مقام بھی دیا ہے۔

تاج الملوک کی جب بکاؤلی سے دوبارہ ملاقات ہوتی ہے اس وقت کیفیت نیم عریاں حالت سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ اور تاج الملوک اس پری زاد عورت کو مرد اور عورت کے جذباتی اور جنسی رشتے کی شکل میں پہچاننے کی سعی کرتا ہے۔ اس کی پہچان میں بدن اور جسم کا تعلق مرکزی صورت اختیار کر لیتا ہے اور وہ اس راستے پر چلنے لگتا ہے جس پر عاشق اور معشوق کی جنسی ملاقات بدن اور اضطراب کی کہانی بن جاتی ہے۔ الف لیلیٰ کی کہانیوں کی طرح مذہب‌عشق کا مصنف بھی اپنی کہانی کو یہیں روک سکتا تھا۔ مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔ اس نے جمیلہ خاتون (بکاؤلی کی ماں) کے مادرانہ فرض کو استعمال کرکے تاج الملوک کو ایک نئے اور دوسرے دور میں سفر کرنے پر مجبور کیا ہے۔ اس سفر میں تاج الملوک کی رضامندی شامل نہیں ہے۔ یہ سفر فراق اور جدائی کا سفر ہے۔ اور اس سفر کے ذریعے تاج الملوک کی قلبی اور فکری تربیت درکار ہے۔ صحرائے طلسم، دریائے محیط، سراج القرطب اور چار مختلف تالابوں کے استعاریہ منظر نامے کے ذریعے تاج الملوک کو ایک نئی داخلی اور فکری شخصیت دی گئی ہے جس سے تاج الملوک پہلے سے آشنا نہیں ہے —— یہ نئی شخصیت، صاحب تجربہ کردار کو پیدا کرتی ہے۔ اس صورت حال کو ظاہر کرنے کے لئے چند تفصیلات کا جاننا ضروری ہے اور وہ یہ ہیں :—

صحرائے طلسم میں گرنے سے پہلے ——

۱۔ تاج الملوک اور بکاؤلی کا حالت وصل میں ہونا۔

۲۔ یہ کیفیت فلسفۂ عشق کے منافی ہے کیونکہ عاشق کا کردار حسن ظاہری سے وابستگی ہی پر ختم نہیں ہوتا۔

۳- یہ کیفیت جنسی اور نفسانی خواہشات کی کیفیت ہے۔
۴- اس لیے ناقابل قبول ہے،

صحرائے طلسم میں گرنے کے بعد ــــــ

۱- تاج الملوک زندگی کے درخت (سراج القرطب) کی تلاش کرتا ہے۔
۲- اس کا پہلے حوض میں غوطہ لگانا،
۳- تاج الملوک کوا بن جاتا ہے مگر زندگی کے درخت کا سرخ پھل کھا کر دوبارہ اصلی حالت میں واپس آ جاتا ہے۔
۴- دوسرا حوض ــــ تاج الملوک کی مردانہ جنس زائل ہو جاتی ہے اور وہ عورت بن جاتا ہے۔
۵- تیسرا حوض ــــ اس کا رنگ بدل جاتا ہے اور وہ حبشی نوجوان کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے!
۶- چوتھا حوض ــــ اور وہ دوبارہ اصلی حالت میں ظاہر ہوتا ہے!

ان تفصیلات کے جائزے کے بعد محسوس ہوگا کہ یہ تغیرات صحرائے طلسم میں وقوع پذیر ہوئے ہیں اور ان کا آبائی رشتہ حالت وصل کے ساتھ ہے جو صحرائے طلسم میں وارد ہونے سے پہلے واقع ہوتی ہے دوسرے لفظوں میں یہ تبدیلیاں اپنے معانی اسی واقعے سے اخذ کرتی ہیں جس کی پاداش میں تاج الملوک کو ایسے دورآشوب میں سے گزرنا پڑا ہے۔ فلسفۂ عشق کے مطابق ان تبدیلیوں کے معانی فکری نشوونما سے تعلق رکھتے ہیں ــــ

داستانوں کی تنقید کے سلسلے میں ایک بات اہم ہے کہ اس نوع کی تبدیلیوں سے مراد کردار کی نشوونما ہے اس لیے ضروری ہے کہ کردار کی نشوونما کے ضمن میں جو عارضی تبدیلیاں سامنے ظاہر ہوتی ہیں انہیں کردار کی شخصیت سے باری باری منہا کر دیا جائے۔ اس طرح کردار کی نئی شخصیت بھی اجاگر ہو سکے گی اور وہ نقطۂ نظر بھی واضح ہوگا جس کے لیے داستان گو نے اس طرز کی اشاریت استعمال کی ہے!

تاج الملوک کا کوے میں بدل جانا، دراصل تاج الملوک کے کردار میں سے نفسانی اور نجس اجزا کے منہا ہو جانے کی کیفیت ہے۔ کوے کی شکل میں تاج الملوک ان نفسانی اور نجس اجزا سے رہائی حاصل کرتا ہے جن کی موجودگی کے باعث اسے بکاؤلی کی قربت سے محروم ہونا پڑا۔ اور جن کے تند اور طاقتور طوفانوں نے اسے جمیلہ خاتون کے غیظ و غضب کا مستحق ٹھہرایا۔ فلسفۂ عشق ان طوفانوں کو قبول نہیں کرتا۔ یہ سچائی بکاؤلی کو ایک نیا مفہوم دیتی ہے اور وہ یہ ہے کہ بکاؤلی جس حقیقت کی مظہر اور علامت ہے وہ نفسانی اور نجس اجزا سے پاک اور بالاتر ہے!

تاج الملوک کا عورت کے روپ میں بدلنا اس بات کی دلیل ھے کہ تاج الملوک کا اپنا کردار تذکیر و تانیث کے دائرے سے بے تعلق ھو چکا ھے مگر اس کا باطن مرد کا ھے ، یہ صورت حال شہزادے کے مردانہ کردار کی یکسر نفی کرکے اسے جنسی طور پر بے کار کر دیتی ھے ۔ اور وہ باطنی طور پر تذکیر و تانیث سے آزاد ھو جاتا ھے ۔ صحرائے طلسم سے پہلے شہزادہ جنسی طور پر غالب اور بالاتر ھے ۔ اس لیے اسے بکاؤلی کے علامتی کردار کو سمجھنے میں غلطی ھوئی ھے ۔ داستان گو کا ایسا اشارہ بکاؤلی کو تذکیر و تانیث کے دائرے سے الگ کرکے تاج الملوک کو یہ سمجھنے کا موقع دیتا ھے کہ بکاؤلی کے وصل کے لیے تذکیر و تانیث کی حد بندیاں بے کار ھیں کیونکہ بکاؤلی کا کردار اس حدود اربعے میں شامل نہیں ھے جس میں مرد ، مرد اور عورت ، عورت کہلاتی ھے !

لیکن ان دونوں سے زیادہ اھم اور نمایاں تبدیلی رنگ اور نسل کی تبدیلی ھے ۔ تاج الملوک کا سیاہ فام حبشی نوجوان میں بدل جانا دراصل اس کے احساس ذات کی نفی کرتا ھے - اور رنگ اور نسل کے بے بنیاد اور بے کار ھونے کی طرف اشارہ کرتا ھے ۔ اور جس سچائی کا اعلان کرتا ھے یہ ھے کہ بکاؤلی صرف ان کی قسمت نہیں ھے جو سفید اور بہتر نسل کے لوگ ھیں ۔ بلکہ ایک ایسا تصور ھے جو رنگ اور نسل کی تفریق سے بالاتر اور بے نیاز ھے ۔

یہ تبدیلیاں تاج الملوک کو بکاؤلی کے سمجھنے میں ذھنی اور فکری طور پر مدد دیتی ھیں ۔ کہانی میں تاج الملوک کی سرگذشت کا یہ حصہ شامل نہیں ھے ۔ مگر یہ ساری باتیں انہی تبدیلیوں کے پردے میں کہی گئی ھیں ۔ کیونکہ جب یہ تبدیلیاں رونما ھو چکتی ھیں اس وقت تاج الملوک کی رھائی بھی ممکن ھوتی ھے ۔ اور جب وہ دوبارہ بکاؤلی سے ملتا ھے ۔ بکاؤلی کے ساتھ اس کا رشتہ زیادہ پائیدار ھوتا ھے —— بکاؤلی اور وہ ایک ھو جاتے ھیں !

مجاز اور حقیقت کے فلسفے سے پیدا ھوتی ھوئی اس داستان میں بکاؤلی مجاز اور حقیقت کی علامت ھے - اس بات کو مدنظر رکھتے ھوئے میں نے تاج الملوک کی داخلی اور ظاھری تبدیلیوں کا ذکر کیا ھے ۔ مذھب عشق میں اس مقام تک جو سچائیاں ظاھر ھوئی ھیں ۔ وہ تاج الملوک کو ایک انسانیاتی شعور دیتی ھیں ۔ مگر کائنات کا علم اس کی فراست سے بدستور دور رھتا ھے ۔ یہاں تک اس سوال کا کہ بکاؤلی کون ھے ؟ صرف یہی جواب دستیاب ھوا ھے کہ بکاؤلی نجس اور نفسانی یورشوں سے بالاتر حقیقت ھے ۔ بکاؤلی تذکیر و تانیث کے رابطوں سے بے نیاز ھے ۔ اور بکاؤلی رنگ اور نسل سے بے تعلق ھے ۔

تاج الملوک کی بکاؤلی سے شادی اس اکائی کے ساتھ دائمی رشتہ بندی ہے - یہ اکائی ایک ایسی صداقت ہے جس کے پھول کی خوشبو اور لمس سے آنکھیں روشنی حاصل کرتی ہیں - زین الملوک اچھے اور برے ، رحم اور انصاف کو پہچاننے کے قابل ہوتا ہے - اور تاج الملوک اس انسانیاتی تصور کی دریافت میں کامیاب ہو جاتا ہے - جو جسم اور بدن ، ظاہر اور قریب ، حادثوں اور تبدیلیوں سے آزاد ہے -

اس مقام پر کہانی میں ''راجہ اندر'' داخل ہوتا ہے - راجہ اندر بھی زین الملوک کی طرح اندھا ہے کیونکہ کہانی کے جس موڑ پر راجہ اندر بکاؤلی کو اپنے دربار میں طلب کرتا ہے ، قاری راجہ اندر کے مقابلے میں بکاؤلی سے زیادہ بہتر طور پر واقف ہے - وہ اس سوال کو کہ بکاؤلی کون ہے ؟ راجہ اندر سے بہتر جانتا ہے ، اندر کی نگاہوں میں بکاؤلی ایک پری زاد ہے اور اس کے سوا بکاؤلی کا کوئی اور کردار نہیں ہے - حالانکہ بکاؤلی ان حقیقتوں کی مظہر ہے جن کی مدد سے انسان کے اندر اس کا شعور بیدار ہوتا ہے - یہ راز راجہ اندر سے پوشیدہ ہے !

کہانی کے اس حصے میں بکاؤلی ، راجہ اندر اور تاج الملوک کے درمیان ایک ایسی صورت میں داخل ہوتی ہے - جس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا بکاؤلی راجہ اندر کے تابع ہے یا تاج الملوک کا حق ایسا حق ہے جسے راجہ اندر تلف نہیں کر سکتا - اس موقعہ پر یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ تاج الملوک نے بکاؤلی کو جس تجربے اور دانشوری کے بعد حاصل کیا ہے وہ دانشوری اور تجربہ راجہ اندر کو حاصل نہیں ہے - یہ بات راجہ کو ایک حاسد اور تنگ نظر راجے میں بدل دیتی ہے - اور اس کا حسد تاج الملوک کو محروم کرنے کے لیے بکاؤلی کو دور کے کسی شہر میں ایک ایسی صورت میں بدل دیتا ہے جس کا نچلا دھڑ پتھر کا ہے - بکاؤلی کے نچلے بدن کو پتھر میں بدل دینا مختلف انداز میں مختلف معانی دیتا ہے - تاہم اس کا ایک مفہوم جنسی پہلو کو دائمی طور پر منہا کر دینے کا ہے - مگر اس کا ایک اور مطلب اس دیو مالائی مفہوم سے تعلق رکھتا ہے جس کے ساتھ راجہ اندر کا لوک رشتہ ہے !

راجہ اندر اصل میں ایک موسمیائی دیوتا ہے - ایک ایسا دیوتا جو نظام کائنات کی نشوونما سے وابستہ ہے - وہ بجلی کے کڑکنے اور کوندنے کا مالک اور دیوتا ہے - رگ وید میں اندر دیوتا کا ذکر قابل غور ہے جہاں اندر دیوتا کو سوم رس اور موسمی لطف و نشاط کا دیوتا کہا گیا ہے - دوسرے لفظوں میں راجہ اندر ساون کے مہینے اور ہریالی کا دیوتا ہے اور مختلف

اپسرائیں جو اس کے دربار میں ناچتی ہیں ٹہنیوں ، پتیوں ، ندیوں اور کھیتوں کا روپ ہیں جن سے موسم اپنے دلکش ہونے کا اعلان کرتا ہے ۔ راگ مالا میں راجہ اندر کا تعلق بارش اور ابر آلود موسم کے ساتھ ہے ـــ اس تفصیل میں نمایاں بات یہ ہے کہ راجہ اندر اور اس کا ماحول ظاہر اور مظاہرات کا ماحول ہے ! اس دنیا میں بکاؤلی کا رقص کرنا اس لیے معنی خیز ہے کہ بکاؤلی اس ماحول سے متعلق نہیں ہے ۔ اس کی دنیا مظاہرات سے رونما ہو کر مظاہرات کو عبور کر لیتی ہے ۔ تاج الملوک اور بکاؤلی ، دونوں راجہ اندر کے ماحول سے باہر ہیں ۔

راجہ اندر کا بکاؤلی کے نچلے بدن کو پتھر میں تبدیل کر دینا ایک ایسا اشارا ہے جس کے ساتھ بکاؤلی کی حیاتیاتی نشوونما کے رک جانے کا امکان شامل ہے ۔ راجہ اندر اس تغیر کو برپا کر کے بکاؤلی تک پہنچنے کا راستہ مسدود کر دیتا ہے ۔ اور یہ بات بھی قابل غور ہے کہ تاج الملوک کا بکاؤلی تک پہنچنے کا راستہ ''پری زاد عورت'' کا راستہ تھا ۔ عورت کے حذف اور مسدود ہو جانے سے بکاؤلی تصور محض کے طور پر انسانی شعور سے ہٹ جاتی ہے ۔ اور فراق کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوتا ہے جو تاج الملوک کو سنگل دیپ کے گرد و نواح میں پہنچا دیتا ہے !

سنگل دیپ میں ایک نیا عبادت خانہ دراصل بکاؤلی کا قید خانہ ہے جس میں نصف زندہ اور نصف پتھر بکاؤلی صرف ایک زائر کی منتظر ہے جو تاج الملوک ہے ۔ تاج الملوک کا یہ سفر ایک طرح بکاؤلی کی مدد سے ان حقیقتوں کی عبادت کا سفر ہے جو محسوساتی اور ظاہری دنیاؤں سے پرے اور لازوال ہیں ۔ بکاؤلی تاج الملوک کے قریب ہو کر بھی تاج الملوک سے دور ہے ۔ وہ اسے دیکھ سکتا ہے ، چھو سکتا ہے ۔ مگر حاصل نہیں کر سکتا ۔ بکاؤلی اور اس کے درمیان بدن کی دیوار حائل ہے ۔ ''پتھر'' بدن کی علامت بن کر تصور کو قرب اور دوری کی سرحدوں میں پھیلا دیتا ہے ۔ اس تصور کی کشش کے سامنے راجہ چتر سین کی بیٹی راجکماری چتراوت کوئی اہمیت نہیں رکھتی ۔

یہ نیا عبادت خانہ جو سنگلدیپ کی سرزمین میں رونما ہوا ہے مجاز و حقیقت کا عبادت خانہ ہے جس میں بکاؤلی اس مذہب کی مقدس اور قابل احترام علامت ہے ۔ مگر یہ عبادت خانہ زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہتا ۔ اور بکاؤلی کے مقدس نیم ساکت نیم متحرک جسم کو راجہ چترسین کے حکم سے تلف کر دیا جاتا ہے ۔ یہ اقدام معنی خیز ہے کیونکہ بکاؤلی مٹ جانے کے بعد سرسوں کے پھولوں میں ظاہر ہوتی ہے ۔ اور پھر کسان کی بیوی کے ہاں دوبارہ پیدا ہوتی ہے ۔ بکاؤلی کا دوبارہ پیدا ہونا صرف اس حد تک قابل توجہ ہے کہ اس

طرح سرسوں کے کھیت کا مفہوم پیدا ہوتا ہے - اور جس سچائی کا علم ہوتا ہے یہ ہے کہ وہ تصور جو بکاؤلی کے ذریعے ایک پیکر کی نشان دہی کرتا تھا - محض پیکر تک ہی محدود نہیں - بلکہ کائنات میں بھی مضمر ہے - یعنی بکاؤلی اور کائنات ایک ہیں - اور ایک ہی رشتے میں منسلک ہیں - تاج الملوک کا سفر جو ایک پیکر سے شروع ہوا تھا - ایک ہمہ گیر سلسلے کی نشاندھی پر ختم ہوتا ہے - تاج الملوک کے سامنے بکاؤلی پہلے پری زاد عورت کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے - پھر انسانیاتی تصور کا کردار ادا کرتی ہے - راجہ اندر کے دربار کے بعد اس کا کردار تصوراتی اکائی میں بدل جاتا ہے اور آخر کار وہ کائنات کی دلفریبی کا مظہر بن جاتی ہے - یہ سارا طلسم جہاں کرداروں کی فکری نشوونما سے پیدا ہوتا ہے وہاں کائنات کی کرشمہ کاریوں کو قدم قدم پر نمایاں بھی کرتا ہے - حقیقت یہ ہے کہ جہاں جہاں بکاؤلی کے قدم پڑتے ہیں اعجاز اور طلسم ظاہر ہوتے ہیں - اور جہاں کہیں تاج الملوک، بکاؤلی کی رہنمائی میں گزر کرتا ہے کائنات اپنی حیرت ناکیوں کو کھولتی اور وا کرتی ہے - اور اس طرح ایک ایسا تماشہ ظاہر ہوتا ہے جس کے سامنے انسان کا ذہن صرف حیران ہونے کے علاوہ کچھ اور نہیں کر سکتا - بکاؤلی مجاز اور حقیقت کی سرحدوں پر ظاہر ہو کر اس ہوشربا کائنات کا ایک ایسا سلسلہ پیدا کرتی ہے جسے محسوس کرکے انسان نہ صرف اپنے عجز کا اقرار کرتا ہے بلکہ اس روشنی سے بھی آشنا ہوتا ہے جو پردوں کے باوجود چمکتی ہے مگر ظاہر نہیں ہوتی— کہانی کے آغاز میں تاج الملوک بکاؤلی کو دیکھتا ہے - مگر خاتمے پر اس کی آنکھیں سرسوں کے کھیت کو دیکھتی ہیں - حاضر اور غائب ایک حقیقت کے دو رخ ہیں - اور ''مذہب عشق'' کا مصنف اس صداقت کو اپنے زمانے کے مزاج کے مطابق پچھلے تین سو برس سے برابر بیان کر رہا ہے -

ہاشم علی کی بیاض اور مرثیے

ایڈنبرا یونیورسٹی لائبریری کے عربی فارسی مسودات کے سیکشن میں نمبر ۳۷۹—۳۸۰ (دو جلد) سے ہاشم علی کی قلمی بیاض مراد ہے۔ مسودہ نمبر ۳۷۹ تمام تر ہاشم کے مرثیوں پر مشتمل ہے۔ لیکن نمبر ۳۸۰ کے بارے میں بہت سی باتیں طے ہونا باقی ہیں۔ مسودہ نمبر ۳۸۰ ہاشم علی کے مرثیوں کی بیاض نہیں بلکہ اوائل اٹھارھویں صدی کے مرثیہ نگاروں کا ایک نمائندہ مجموعہ ہے جس میں کم و بیش بیس مرثیہ گو شامل ہیں۔ اس مسودے کی اہمیت تاریخی ہے کیونکہ صرف ۳۸۰ ہی کے ذریعے ہندوستان میں مرثیے کی روائیت کا جائزہ میر انیس تک ممکن ہو سکتا ہے۔ اس بات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم جس نتیجے پر پہنچیں گے یہ ہے کہ اگر ۳۸۰ مرثیوں کا مجموعہ ہے تو صاف ظاہر ہے کہ یہ بیاض آن مختلف شاعروں کی ہرگز نہیں ہے جو اس مجموعے میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کو یا تو مرتب کیا گیا ہے۔ یا یہ مجموعہ کسی ایسے شخص کی ملکیت تھا جو مجالس کے موقعہ پر مرثیہ خوانی کے فرائض انجام دیتا تھا۔ اگر ہم اس بات کو تسلیم کر لیں تو مسودہ نمبر ۳۷۹ کے بارے میں بھی شکوک پیدا ہونے لگتے ہیں۔ نہ تو ۳۷۹ پر کہیں دستخط ہیں یا مہر کا نشان ہے اور نہ ۳۸۰ ہی پر کوئی ایسا اشارہ ہے جو مصنف یا مولف کے بارے میں کوئی رہنمائی کرتا ہو۔ دونوں مسودے اس اعتبار سے غیر مستند ہیں۔

اگر ہم اس بات کو مان لیں کہ مسودہ نمبر ۳۸۰ غیر مستند ہے کیونکہ تالیف ہے اس لیے ۳۷۹ کو بھی مصنف کی قلمی بیاض کا درجہ نہیں دیا جا سکتا تو یہ ثابت کرنے کے لیے کہ ۳۷۹ غیر مستند ہے مصنف کی مستند قلمی بیاض کا پیش کیا جانا ضروری ہے۔ لیکن جہاں تک معلوم ہوا ہے یہی ہے کہ ہندوستان کے پہلے مرثیہ نگار کی مستند قلمی بیاض اگر کہیں موجود ہے تو وہ ایڈنبرا یونیورسٹی کی لائبریری میں ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ بیاض بھی کسی دوسری بیاض کی نقل ہے۔ اس کا پہلا ثبوت اس تحریر میں ہے جو مسودات کی فہرست میں دی ہوئی ہے جہاں اس بیاض کا سال تحریر ۱۱۹۳ھ یعنی ۱۷۷۹ء لکھا ہے۔ عین ممکن ہے کہ یہ ثبوت حتمی نہ ہو لیکن مسودے کے بعض شواھد ایسے ہیں جو مذکورہ بالا سال تحریر کی صحت پر اصرار کرتے ہیں۔ مثلاً بیاض کی جملہ کتابت

یکساں نہیں ہے ۔ حروف کی خطاطی میں نمایاں فرق ہے ۔ نون کے دائرے میں متواتر تبدیلی اور تفاوت ہے ۔ مسودے کے آغاز میں کتابت نستعلیق کی روائیت کے مطابق ہے ۔ لیکن بیاض کے اختتام کے قریب عبارت شکستہ ہے ۔ ایک اور امر جو قابل ذکر ہے یہ ہے کہ مختلف مقامات پر الفاظ کو قلم زد کرکے دوبارہ لکھا گیا ہے اور دونوں الفاظ کے ہجے اور اُن کی تحریر مختلف ہے ۔ بعض اوقات الفاظ کے ہجوں میں سے حروف کاٹ دیئے گئے ہیں یا رہ گئے ہیں ۔ کتابت میں عموماً گاف اور کاف میں کوئی امتیاز نہیں رکھا گیا ۔ ایک مقام پر ''عباس سرداری / عنائیت ہوئی علمداری'' میں علمداری کو کاٹ کر 'الم داری' لکھا ہے ۔ ایک دوسری جگہ جہاں لفظ شور لکھنا تھا وہاں پہلے 'شون' لکھا گیا ہے اور بعد میں 'ن' کو کاٹ کر 'ر' لکھا گیا ہے اسی طرح 'توڑے ہاراں' کو پہلے 'ٹوڑی ہاراں' لکھا ہے لیکن بعد میں 'تو' کے اُوپر دیئے ہوئے فالتو دو نقطے کاٹ دیئے گئے ہیں ۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ 'ٹ' پر چار نقطے دیے گئے ہیں ۔

یہ باتیں مسودہ نمبر ۳۷۹ کو اس حد تک غیر مستند ٹھہراتی ہیں کہ یہ مسودہ ہاشم کی اصل قلمی بیاض نہیں ہے ۔ لیکن کسی مستند اور اصلی قلمی بیاض کی عدم موجودگی میں ہر لحاظ سے مستند اور قابل اعتبار ہے ۔ اس بات کے لیے مسودے میں داخلی شہادتیں موجود ہیں جو یہ بتاتی ہیں کہ مرثیے ، جو اس بیاض میں درج ہیں ، ہاشم علی ہی کے ہیں ۔ پہلی شہادت ہاشم علی کے نام کا متواتر استعمال ہے جو تخلص کے طور پر ہر مرثیے کے آخری شعر میں نظر آتا ہے ۔ دوسری شہادت مسودے کے عین وسط میں ہے جہاں سرخ روشنائی میں لکھی ہوئی تقریباً آٹھ سطریں سال تصنیف کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ بیاض میں دیا ہوا مرثیہ۔کیا ہے غم کا پوکار واویلا/ کیا ہے جگ میں اندھار واویلا/جسے ''عالم رویا'' کے بعد لکھا گیا تھا جو ۸ رمضان ۱۰۴۶ھ کو واقع ہوا تھا ۔ اُس وقت ہاشم علی '' برادر ایمانی حافظ فضل الدین'' کے ہاں مقیم تھا ۔ اسی مسودے کے آخر میں فارسی کا شعر۔داشت ہاشم علی چوں روئے ارادت/ کرد منظوم حسین واقعہ در سوز و گداز/بھی مسودے کے معتبر ہونے کی شہادت دیتا ہے ۔

ان شہادتوں سے جو بات واضح ہوتی ہے یہ ہے کہ مسودہ نمبر ۳۷۹ اس حد تک مستند ہے کہ صرف اسی مسودے کے ذریعے ہم ہاشم علی سے آشنا ہوتے ہیں اور اگر یہ مسودہ دستیاب نہ ہوتا تو مرثیے کی روائیت کے تاریخی تسلسل کے قائم ہونے کی کوئی صورت نہ ہوتی ۔ اور ہم اُن مختلف ارتقائی نشانات سے محروم ہو جاتے جو ایک ادبی نسخے کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں ۔

(۲)

یہ کہنے کے بعد کہ مسودہ نمبر ۳۷۹ بیاض ہاشم علی ہے جو دل چسپی عام طور پر پیدا ہوتی ہے وہ اس مسودے کی کہانی سے تعلق رکھتی ہے۔ خاص طور پر وہ لوگ جو تقسیم کے بعد یورپ گئے ہیں جب اپنے قومی ورثے کو وہاں کی لائبریریوں اور عجائب گھروں میں دیکھتے ہیں تو انہیں خاموش اور سالخوردہ مسودات کے پیچھے ان کی عجیب و غریب سرگزشت دکھائی دیتی ہے۔ اور وہ کچھ اس قسم کے سوال پوچھتے ہیں کہ یہ مسودہ یہاں کب پہنچا؟ یہاں آنے سے پہلے ہندوستان میں یہ مسودہ کہاں تھا؟ اسے وہاں سے لانے والا کون شخص تھا؟ کون کون سی لائبریریوں میں رہا؟ اور آخر میں کب اسے اس لائبریری (یا عجائب گھر) میں جمع کیا گیا جہاں سے اس کی سرگزشت اپنے ماضی کی طرف لوٹتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ان لوگوں کے لیے مسودہ کوئی بے جان چیز نہیں ہوتا بلکہ ان کے قومی ورثے کی علامت بن جاتا ہے اور وہ اسی بناء پر اس علامت کے ذریعے صدیوں کی مسافت طے کرنے میں کوئی گھبراہٹ محسوس نہیں کرتے۔

جہاں تک اردو زبان کے مسودات کا تعلق ہے ایڈنبرا یونیورسٹی کی لائبریری میں مسودات نمبر ۳۷۹—۳۸۰ ہی تنہا مثالیں نہیں ہیں۔ امیر خسرو دہلوی کے بعض نسخے بھی اس لائبریری میں ہیں۔ لیکن خسرو کے مسودے کو لائبریری کے حوالے کرنے والا شخص وہی نہیں ہے جو ہاشم علی کے مسودے کا مالک ہے۔ اور مسودہ نمبر ۳۷۹—۳۸۰ ہی واحد مسودہ نہیں ہے جو ہاشم کی بیاض کے مالک نے جمع کرایا ہے۔ لائبریری کے عطیات کی فہرست میں جو شخص ان مسودات کا مالک (یا وارث) بتایا گیا ہے اس کا نام ڈیوڈ اینڈرسن تھا۔ ہاشم علی کے علاوہ اسی شخص نے لائبریری کو فتاوائے عالمگیری جس کا نمبر ۱۸۰ ہے اور شرح حدیقتہ الحقیقة بھی جس کا نمبر ۲۷۳ ہے، دی تھیں۔ فتاوائے عالمگیری (۱۸۰) کے پہلے صفحے پر ڈیوڈ اینڈرسن کا دستخط ہے (ڈی اینڈرسن) اور اس کے ساتھ انگریزی میں نوٹ درج ہے۔ 'انگریزی میں ترجمہ کی گئی'۔ اور تاریخ ۱۷۷۳ء ہے۔ 'شرح حدیقتہ الحقیقة' کے سرورق پر سنیٹ جرمین لکھا ہے اور تاریخ ۱۷۹۱ء دی ہوئی ہے۔

ان تاریخوں کو مدنظر رکھتے ہوئے جو بات واضح ہوتی ہے یہ ہے کہ ہاشم علی کا مسودہ ۱۷۷۹ء کے بعد کئی سال تک یا تو مدراس یا کلکتے کے علمی حلقوں میں رہا ہے۔ کیونکہ اٹھارھویں صدی کے اواخر میں یورپی عالموں کے مرکز یہی دو شہر ہوا کرتے تھے جس طرح اس زمانے میں مسلمان عالموں اور شاعروں کے مرکز دہلی اور لکھنؤ تھے۔ لیکن جہاں تک مدراس

کا تعلق ہے یہ شہر فوجی شہر تھا - اور علمی فضا اس شہر سے کہیں زیادہ کلکتے کے حصے میں آ چکی تھی -

اس موقعہ پر ایک بات سامنے آتی ہے کہ ڈیوڈ اینڈرسن کون تھا ؟ اور ایسٹ انڈیا کمپنی میں اس کا مقام کیا تھا ؟ نیشنل بائیوگرافی آف سکاٹ لینڈ اس شخص کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی البتہ جمیس اینڈرسن کا ذکر کرتی ہے جو ایسٹ انڈیا کمپنی میں فزیشن جنرل کے عہدے پر فائز تھا - علم نباتات کا ماہر تھا - اور اس کی ملازمت مدراس میں تھی - اس شخص کی وفات کا سال ۱۸۰۹ء ہے - یونیورسٹی لائبریری کو اس شخص نے فارسی کی ایک 'بیاض' دی تھی - جس کا مسودہ نمبر ۳۷۶ ہے - جہاں تک دوسرے ذرائع سے معلوم ہوسکا اتنا پتہ چلا ہے کہ جمیس اور ڈیوڈ ایک ہی خاندان کے رکن تھے - اور دونوں کی افتاد طبع ایک جیسی تھی کیونکہ دونوں مشرقی علوم اور فلسفے کے شائق تھے - اس سلسلے میں یہ امر قابل توجہ ہے کہ ڈیوڈ اینڈرسن نے ایڈنبرا یونیورسٹی لائبریری کو اپنے مسودات ۱۸۱۰ء میں پیش کیے تھے!

نیشنل بائیو گرافی آف سکاٹ لینڈ کی ڈیوڈ اینڈرسن کے بارے میں خموشی حیران کن ہے - لیکن اس سے کہیں زیادہ حیران کن بات یہ ہے کہ خود ایڈنبرا یونیورسٹی بھی ڈیوڈ اینڈرسن کے بارے میں کچھ نہیں جانتی -

ڈیوڈ اینڈرسن کا اگر میں نے کہیں نام دیکھا ہے تو وہ ڈاکٹر امداد حسین کے تحقیقی مقالے میں مرقوم ہے جو ڈاکٹریٹ کی ڈگری کے لیے ۱۹۳۴ء میں ایڈنبرا یونیورسٹی میں لکھا گیا تھا - اگر ہم ڈاکٹر امداد حسین کی اطلاع کو درست تسلیم کر لیں تو ہاشم علی کے مسودے کا جو شخص مالک نظر آتا ہے وہ رائل ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کا ممبر ہے - اس سوسائٹی کے زیر اہتمام ڈیوڈ اینڈرسن نے فتاویٰ عالمگیری کا انگریزی میں ترجمہ کیا تھا - اور یہ اسی سوسائٹی ہی کا اثر تھا کہ انگریز افسر مشرق علوم میں دل چسپی لینے لگے تھے -

میں نے اوپر جو کچھ کہا ہے اس سے یہ معلوم ہوگا کہ مسودہ نمبر ۳۷۹ اٹھارھویں صدی کے آخر میں ہاشم علی کی بیاض سے نقل کیا گیا تھا - اور ۱۷۸۱ء کے قریب ڈیوڈ اینڈرسن کے قبضے میں آیا تھا - ۱۷۹۱ء میں انقلاب فرانس کے دنوں میں یہ مسودہ پیرس میں تھا - اس وقت ڈیوڈ اینڈرسن یورپ سے ہوتا ہوا انگلستان آ رہا تھا - ۱۷۹۱ء سے ۱۸۱۰ء تک یہ مسودہ یورپ میں ڈیوڈ اینڈرسن کے پاس رہا - اور آخر اسے ۱۸۱۰ء کے کسی مہینے میں ایڈنبرا یونیورسٹی لائبریری کی تحویل میں دے دیا گیا -

(٣)

زیر نظر مضمون کے دوسرے حصے یعنی مرثیوں کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے میں ذیل میں اس عبارت کا ترجمہ لکھنا مناسب سمجھتا ہوں جو مسودات نمبر ٣٧٩—٣٨٠ کے تحت عربی فارسی مسودات کی فہرست میں مراثی ہاشم علی کے بارے میں لکھی ہے - عبارت یوں ہے :

''مراثی ہاشم علی

ایم - ایس - نمبر ٣٧٩—٣٨٠

تقطیع $8'' \times 4\frac{1}{2}''$ کے ٣٤٧ صفحات ہیں - جو خوش خط نستعلیق عبارت میں لکھے ہوئے ہیں ایک مقام پر دستخط مختلف بھی ہے - عنوانات سرخ روشنائی میں ہیں - جلد یکرنگی چمڑے کی ہے - جس کے نیچے موٹا گتا ہے - تاریخ تحریر ١١٩٣ھ مطابق ١٧٧٩ء ہے - مراثی دو جلدوں میں ہیں -

'' ہاشم علی کا دور ولی اور حاتم سے پہلے کا دور ہے - عہد جہانگیر میں یہ مرثیہ نگار بہت مشہور تھا - برہان پور میں اس کی اقامت تھی - اور سن ١٠٦٥ھ مطابق ١٦٤٦ء میں بقید حیات تھا - شیخ احمد فراغی کے حلقۂ ارادت سے تعلق رکھتا تھا - جن کا سنہ وصال ١٠٣٤ھ مطابق ١٦٢٥ء ہے اور جن کا مزار سر ہند میں ہے -

'' ہاشم علی کے بارے میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ سن ١٠٣٠ھ مطابق ١٦٢١ء میں دور و نزدیک شاعر اور مرثیہ نگار کی حیثیت سے بہت مقبول تھا -''

(٤)

ہاشم علی کی بیاض متفرق مرثیوں کے مجموعے کی بجائے ایک مفصل 'بیان کربلا' ہے - جسے مرثیوں کے ذریعے مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کرکے لکھا گیا ہے - یہ بات مسودے کے پہلے صفحے سے واضح نہیں ہوتی - مسودہ کھولتے ہی نستعلیق میں لکھی ہوئی مرثیے کی عبارت دکھائی دیتی ہے - جس

پر ''مرثیہ'' کی بجائے سرخ روشنائی میں 'تتمہ' لکھا ہے۔

ہاشم علی ابتدا کی سولہ سطروں میں تمہید دیتا ہے لیکن تمہید کے فوراً بعد ''مرثیہ'' لکھتا ہے جسے نعت کا نام دیتا ہے اور بیاض دیوان حسینی کہلاتی ہے۔ عنوان یہ ہے:

''در نعت حضرت سید عالم ابوالقاسم محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم
و مسمی شدن این اوراق بدیوان حسینی''

تمہید کے چند اشعار یہ ہیں۔

''کوئی نہ تھا بے گانہ از ہند و خطا
ظلم تھا سب خویش و سب اقوام کا
زخم لاگا مرتضیٰ کے سر اوپر
گر پڑا جوں آفتاب اس بام کا
فاطمہ کے درد دل کا گر بیاں
میں لکھوں، نہیں مصلحت اتمام کا
زہر دے ماری حسن کوں مکر سیں
سبز تھا وہ چہرہ گل فام کا
کربلا میں تھے حسین ابن علی
آرزو میں نیر کے یک جام کا
ماتم آل نبی ہاشم علی
آج تک ہے گا اسی ایام کا

اور نعت کا آخری شعر یہ ہے۔

''توں لکھا ہے کربلا کا یو بیاں ہاشم علی
ہے یو دیوان حسینی نام اس دیوان کا''

ہاشم علی، حضرت سید عالم کی نعت لکھتے ہوئے جن سچائیوں کا ذکر کرتا ہے وہ رسول اللہ کو نور سبحانی کا مصداق ٹھہراتی ہیں۔ اور اس حقیقت کی طرف اشارا کرتی ہیں کہ حضور کا نام ''بن درود'' لینا ہرگز روا نہیں، اور اس میں شک کی کوئی گنجائیش بھی نہیں۔ اس رتبے کا ذکر کرنے کے بعد ہاشم علی ''ان کی آل پاک'' پر گزرے ہوئے بے سبب ظلم کی طرف اشارا کرتا ہے اور ان کی آزمائیش کو امتحان کردگار کا نام دیتا ہے۔ اس طرح نعت' رسول مقبول سے فوراً آل حضور پاک کی جانب رخ موڑ لیتی ہے، اور ہاشم علی لکھتا ہے۔

''جب سے ڈوبی کربلا میں کشتی آل نبی
ہے محرم جگ منے ہر سال وہ طوفان کا''

نعت کے بعد سلام ہے جس کا عنوان یہ ہے۔

''سلام الی جناب سید المرسلین و امام المتقین و اشارہ بانکہ حسب العروض ایں ذرہ بے مقدار در عالم رویا بار دیگر بہ شرف قدم بوس آں حضرت مشرف شدہ و التماس بدرجہ اجابت رسیدہ و خواب اول را در سلام دیگر ذکر نمودہ در ردیف کاف''

یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہاشم علی سید المرسلین کی خدمت میں لکھے ہوئے سلام کو بھی مرثیے کا نام دیتا ہے۔ اس سلام کے بعد جناب امیرالمومنین کی خدمت میں لکھے ہوئے سلام کے سلسلے میں بھی یہی رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے۔ لیکن سلام الی جناب سید الشہداء کے لیے مرثیے کا لفظ استعمال نہیں کیا گیا۔ اس سلام کے یہ اشعار قابل ذکر ہیں۔

''تری خاک درگاہ اکسیر ہے
عجب بے بہا اس کی تاثیر ہے
شفا بخش ہر طفل و ہر پیر ہے
مس درد ہا کوں ہے بے شک دوا
ستایش کیا تجھ کوں رب جلیل
تو نو باوۂ بوستان خلیل
جھولائے آتر کر تجھے جبرئیل
نہ یک بار صد بار بل بارہا''

لیکن دیوان حسینی کے آغاز میں سب سے زیادہ خوب صورت اور دل کش مرثیہ یہ ہے۔

''ہوا پھر کر محرم کا مہینہ
نبی کی آل کا ٹوٹا سفینہ
سدھارا تشنہ لب فردوس کو وہ
جہاں میں کوئی نہ تھا جس کا قرینہ

× × ×

سلیماں تخت کو چھوڑے ہے روتا
گرا خاتم نبی کا جب نگینہ
کہا شہ نے حرم سے نہیں ہے چارا
مجھے شربت شہادت کا ہے پینا

× × ×

نہ یہ تبدیل پائے آج تقدیر
ہوئی حق کی قضا اوپر رضینا
سکینہ نے کہا وہ دن نہ آوے
جہاں میں بے پدر ہو مجھ کو جینا
یہ دشت کربلا ہے ہائے بابا
کہاں مکہ کہاں جد کا مدینہ

× × ×

سدا ہاشم علی ہے شاہ دیں کا
غلام کمتریں خادم کمینہ!

× × ×

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ بیاض میں بیان کربلا کو ترتیب وار پیش نہیں کیا گیا۔ بیاض کے پہلے ہی صفحے پر تتمہ لکھا ہے جو اس صفحے کو صفحۂ نمبر ایک کی سی قطعی اہمیت نہیں دیتا۔ اور شبہات پیدا ہوتے ہیں کہ کہیں بیاض کے شروع کے صفحات گم نہ ہو چکے ہوں۔ تاہم ابتدا کے سولہ اشعار تمہید کا فرض ضرور انجام دیتے ہیں۔ اب تک جن مرثیوں کا ذکر کیا گیا ہے اُن کے عین درمیان حافظ شیرازی کی غزل۔ دل می رود زدستم صاحب دلاں خدارا پر تضمین درج ہے جس کا نفس مضمون مرثیوں سے مختلف نہیں مگر غزل میں بہت حد تک ناگوار گزرتا ہے اور تضمین بھی شعری طور پر مطمئن نہیں کرتی۔ ایک شعر یہ ہے۔

"جب شہ چلے بمیداں ، زین العبا پوکارا
دل می رود ز دستم صاحبدلاں خدارا"

بیان کربلا کی ترتیب اُس وقت بھی قائم نہیں رہتی جب "شکوہ نمودن حضرت زینب بعد از شہادت برادر عالی قدر" کے بعد " نوحہ نمودن شہر بانو بعہ از شہادت امام زادہ علی اصغر" کا ذکر ہوتا ہے۔ یہ ترتیب اور زیادہ پریشان کرتی ہے جب امام زادہ علی اصغر کے بعد بیان رحلت حضرت سید عالم کا تذکرہ ہوتا ہے۔

ترتیب بیان کی ان بے قاعدگیوں کے باوجود دیوان حسینی اپنے شعری ، فکری اور اجتماعی مقاصد کو زائل نہیں کرتا۔ دیوان حسینی کی تاثیر مذہب اور اعتقاد و عقائد سے پیدا ہوتی ہے اور مجالس محرم سے براہ راست متعلق ہے۔

(۵)

حقیقت یہ ہے کہ جو شاعر عجمی شعری روائیت کے زیر اثر تخلیقی

ذمہ داریوں کو نبھاتے تھے وہ دراصل عجمی اسلامی روائیت کی بتائی ہوئی صداقتوں کو ایک مصدقہ سچائی سمجھ کر قبول کرتے تھے - زندگی کے اُلجھے ہوئے مسائل اس سچائی کی مدد سے سلجھتے تھے - اور زندگی کے جس نقشے پر اُن کی نظر پڑتی تھی وہ واضح اور قابل اعتماد دکھائی دیتا تھا - انسان اور کائنات کے رشتے کو سمجھنے اور سمجھ کر انسانی مقام پہچاننے کے لیے عجمی روائیت جس فکری زائچے کو تیار کرتی تھی اُس میں سب سے پہلے خدا کی لازوال ہستی کا وجود نظر آتا تھا - جو اپنی ہمہ گیر صفات کے ساتھ کائنات میں برابر موجود ہے - فکری نظام کا یہ حصہ مناجات کی شکل میں شاعری میں ظاہر ہوتا تھا - ہاشم علی اپنے دیوان میں مناجات کا استعمال نہیں کرتا - مگر وہ اسی نظام کے دوسرے متعلقہ اجزا کو استعمال کرکے عجمی شعری روائیت کی پوری طرح پابندی کرتا ہے -

جہاں تک انسان کی زمینی داستان کا تعلق ہے عجمی شعری روائیت انسان کی زمینی تقدیر کو رسول اللہ سے براہ راست وابستہ کرکے انسان کی رستگاری کی ضمانت دیتی ہے - اس رابطے کے پیش نظر، انسان اور کائنات کے رشتے میں خدا کے قدیم اور لازوال وجود کے بعد حضور کا نام آتا ہے جس کی مدد سے انسان کی تقدیر اپنا بہتر مقام دریافت کرتے ہوئے اُس کامیابی سے آشنا ہوتی ہے جس کی تلاش میں انسان کئی ہزار برس سے سرگرداں رہا ہے - شاعری میں رسول اللہ کے بعد شعری روائیت دو مختلف راستوں سے اپنی تخلیقی ذمہ داریوں کو پورا کرتی تھی - ایک راستہ خلفائے راشدہ، حضرت غوث الاعظم اور دوسرے بزرگوں کا راستہ تھا - اور دوسرا رسول اللہ کے بعد حضرت علی سے ہوتا ہوا امام حسین تک پہنچتا تھا - شاعر عموماً ان راستوں سے ہوتا ہوا اپنے نفس مضمون کی جانب لوٹتا تھا - اور نفس مضمون اس بڑے تہذیبی اور مذہبی پس منظر کی موجودگی میں اپنے مفہوم اور معانی کی طرف رجوع کرتا تھا -

دیوان حسینی میں ہاشم علی سب سے پہلے رسول اللہ کا ذکر کرتا ہے اور پھر "جناب امیرالمومنین" کا ذکر کرتے ہوئے امام حسین تک پہنچتا ہے - نفس مضمون کا مافی الضمیر اس مذہبی پس منظر سے پیدا ہوتا ہے - مناجات، نعت اور منقبت کے مدارج دراصل تہذیبی اور مذہبی پس منظر کو پھیلانے کی ذمہ داری کو پورا کرتے ہیں - اور عجمی شعری روائیت کا غالباً کوئی بزرگ شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ان مدارج کو نظر انداز کیا ہو - نفس مضمون کی وسعت اور گہرائی اس پس منظر کے حوالے سے پہچانی جا سکتی ہے - شاعر جہاں اپنے قلم کو نفس مضمون کے لیے استعمال کرتا ہے وہیں وہ اس مذہبی اور تہذیبی پس منظر کی موجودگی میں اپنی ذمہ داریوں سے

از سر نو واقف ہوتا ہے ۔ عظیم ترین بزرگوں اور صداقتوں کی موجودگی میں تخلیق کی ذمہ داریوں کو نبھانا نہ صرف کٹھن ہے بلکہ ایک ایسے ضابطے کو قبول کرنے کے برابر بھی ہے جس کو توڑنا لوح و قلم کی امانتوں سے محروم ہونا ہے ۔ یہ باتیں عجمی شعری روائیت کا مرکزی مزاج مرتب کرتی ہیں ۔ مگر جس کامیابی کے ساتھ ہاشم علی نے مذہبی اور تہذیبی پس منظر کو نفس مضمون کی نشاندھی کے لیے استعمال کیا ہے وہ ہر لحاظ سے منفرد ہے ۔

ـــــدیوان حسینی کا تہذیبی اور مذہبی پس منظر 'بیان رحلت سید عالم' سے پیدا ہوتا ہے جس کا پہلا بند یہ ہے ۔

"عزیزاں ! یہ دنیا ہے محنت سرا
یہ ویرانہ اندوہ و غم سے بھرا
جسے چھوڑ گزرے نبی الورا
نہین اس جہاں میں سدا کوئی رہا
وہ دریائے رحمت کا اعلیٰ گہر
وہ فخر رسولاں خیر البشر"

"بیان رحلت" کو دار فانی میں پھیلاتے ہوئے ہاشم علی وصال رسول اللہ کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ دنیا کے فانی ہونے کا ثبوت اور کیا ہے جب فخر رسولاں ، خیر البشرص بھی اس دنیا سے آخرت کی جانب سفر کرتے ہیں ۔ مگر یہ کہہ کر ہاشم علی 'نور احمدی' کی طرف اشارا کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ جب بجز ذات پروردگار کچھ موجود نہ تھا صرف نور محمد ظاهر اور موجود تھا ۔ اس وقت نہ عرش کا وجود تھا ، نہ لوح تھی اور نہ قلم تھا مگر ایک روشنی اپنے ظہور کے باعث موجود تھی اور یہ روشنی ، احمد و محمد کا نور تھی جو ازل سے اپنی ذات میں آشکار تھی ۔ احمد کا نور قدیم سے قائم اور موجود تھا ۔ اس کیفیت کو بیان کرتے ہوئے ہاشم علی لکھتا ہے ۔

"خدا نے اسی نور کے سب طفیل
ملائیک کو پیدا کیا خیل خیل
زمیں آسماں چہ نہار و چہ لیل
سو جن و بشر سب کو پیدا کیا

× × ×

ہوئی اس کی خاطر عدم سوں عیاں
دو عالم کی خلقت بہ تحقیق جاں

کیا جس کے پر توٗ نے اندر جہاں
منور یہ خورشید و مہ با صفا

× × ×

جسے فضل کے گھر کا گردوں ھے طاق
جسے عرش کا ھے نشیمن رواق
جسے ھے سواری کوں رفرف براق
جسے لی مع اللہ ھے خلوت سرا''

× × ×

ہاشم علی ان اشعار کی مدد سے نور احمد کو کائنات کی اساس قرار دیتا ھے اور کائنات کے تمام سربستہ رازوں کو اسی لازوال روشنی سے وابستہ کر کے ایک ایسے شعور کی نشاندھی کرتا ھے جس کے بغیر کائنات کے سلسلے علم و ادراک سے باھر رھتے ھیں - لیکن نور احمد کا فلسفیائی مفہوم کائناتی بن کر جغرافیے اور تاریخ کی قیود قبول نہیں کرتا - اس موقعہ پر ہاشم علی لکھتا ھے -

''عرب نے شرف پایا اس نام سوں
ھوا پاک کعبہ سو اس نام سوں''

یہ شعر ، نور احمد کے کائناتی اور ابدی مفہوم کو جغرافیہ اور تاریخ سونپتا ھے اور اس طرح نور احمد مجسم صورت اختیار کر کے نہ صرف حضورؐ کی شکل میں آشکار ھوتا ھے بلکہ یہ مقدس شخصیت عرب میں ظہور پذیر بھی ھوتی ھے - نوراحمد کا حضورؐ میں مجسم ھو جانا انسان میں شعور کل کے مجسم ھوٗ جانے کی کیفیت اور صداقت کے مترادف ھے -

اس پس منظر کو قائم کرنے کے بعد ہاشم علی ، حضورؐ کی علالت کا ذکر کرتا ھے - اور اس طرح ''علی و بتول و حسین و حسن'' کو اسی بڑے اور کائناتی پس منظر کا حصہ بنا کر واقعۂ کربلا کی اھمیت اور عظمت کی طرف اشارہ کرتا ھے - ہاشم علی حضورؐ کی علالت کا ذکر کرتے ھوئے کہتا ھے کہ حضورؐ کی علالت تشویشناک صورت اختیار کر چکی ھے - اور علی و بتول و حسین و حسن ، آن کی عیادت کو آئے ھیں اور حضورؐ کو اپنا اپنا خواب سناتے ھیں - علی کہتے ھیں کہ خواب میں میری زرہ میرے جسم سے گر پڑی ھے - رسول اللہ تعبیر کرتے ھوئے فرماتے ھیں کہ جو کچھ گرا ھے وہ میں ھوں - کیونکہ زرہ بکتر میرے سوا کوئی دوسرا نہیں ھے - فاطمہ کہتی ھیں کہ میرے ھاتھ میں قرآن کا صفحہ تھا گم ھوگیا ھے - سبطین نے بتایا کہ وہ سر کھولے ھوئے ایک اڑتے ھوئے تخت پر بیٹھے ھیں - ان کا جواب دیتے ھوئے حضورؐ کہتے ھیں کہ قرآن کا گم ھوتا ھوا ورق

میں ہوں - اور جس تخت پر سبطین سوار ہیں وہ میرا تابوت ہے جس کے تلے سبطین کا سر کھلا رہے گا -

نور احمدی ، رسول اللہ ، علی و بتول و حسین و حسن کے خواب اور واقعۂ کربلا ، اس بڑے پس منظر کے مختلف پہلو ہیں جسے ہاشم علی نے دیوان حسینی میں قائم کیا ہے - نور احمدی ، مجسم صورت اختیار کرنے کے بعد وفات بشری سے ہمکنار ہوتا ہے - اور بظاہر دنیا سے رخصت ہو جاتا لیکن اس ''نور'' کی دنیا سے علیحدگی تدریجاً ہے - اور یہاں ''علی و بتول و حسین و حسن'' کے خواب اس عمل اور حادثے کی طرف اشارہ کرتے ہیں - علی ، فاطمہ اور حسن کے بعد حسین باقی رہ جاتے ہیں جن کے ذریعے نور احمدی ، کی بشارت انسانوں کی دنیا میں قائم ہے - مگر ان کی موجودگی ایک ایسے موقعے سے وابستہ ہے جب ''تخت'' اڑ رہا ہے اور وہ اس پر سر کھولے ماتم میں ہیں - یعنی جب 'نور احمدی' ظلمت کی طاقتوں میں گھر چکا ہے اور حسین اس اندھیرے اور تاریک زمانے میں نور احمدی کی روشنی کو زائل ہوتے ہوئے دیکھ کر سوگوار اور ماتم میں ہیں - روشنی اور تاریکی اور ماتم کا ایسا بڑا تاثر ، اور اڑتے ہوئے تخت کا پس منظر ، ایسے عظیم الشان اجزا ہیں جن کی مدد سے واقعۂ کربلا کی فکری اور شعری عظمت بخوبی واضح ہوتی ہے -

(٦)

دیوان حسینی کا سارا اصرار موت اور ماتم پر ہے - مرثیوں میں سفر کربلا کی طرف اشارا نہیں بلکہ موت اور ماتم کی طرف مسلسل اصرار ہے - اور ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر اسی بڑے پس منظر کی بناء پر ہے جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے - بیان کربلا نور احمدی کے استحکام کی تاریخی دستاویز ہونے کے علاوہ ایک خاندان کے اجڑنے کی تاریخ بھی ہے - جہاں سب رشتہ داریاں موت کی بتائی ہوئی آزمائش پر پورا اترتی ہیں - اور اس طرح اڑتے ہوئے تخت کو نگاہوں سے اوجھل نہیں ہونے دیتیں - ہاشم علی اپنے مرثیوں میں اڑتے ہوئے تخت کو فراموش نہیں کرتا - اور نہ اس کی نگاہ انسانی اندوہ و غم کی اس حقیقت کو فراموش کرتی ہے جو کربلا میں قافلۂ حسین پر وارد ہوئی تھی - لفظوں کے ذریعے انسانی دل کی بے چینی کو ظاہر کرکے اڑتے ہوئے تخت اور نور احمدی کے استحکام کو انسانی ہمدردیوں کے حلقے میں شامل کرنا ہاشم علی کے شعری مقاصد میں شامل ہے - شہر بانو کا نوحہ ، بچے سے محروم ماں کا نوحہ ہے جہاں دل کی ساری تکلیف ذاتی ضرور ہے لیکن اس تکلیف کے پیچھے جس بڑے مقصد کی طرف اشارہ ہے اس کی موجودگی میں شہر بانو کے آنسو ،

موتیوں سے کہیں زیادہ قیمتی دکھائی دیتے ہیں۔

''کہتی ہیں بانو آج میں کس کا جھولاؤں پالنا
سویا ہے گردن ڈال کیوں
اُلجھے زلف کے بال کیوں
رنگیں لہو سے گال کیوں
کس کا جھولاؤں پالنا؟

× × ×

تھے کھیلنے کے دن ترے
کیا عمر تھی کیا سن ترے
نہیں چین مجھ کوں بن ترے
کس کا جھولاؤں پالنا؟
کہتی ہیں بانو آج میں کس کا جھولاؤں پالنا''

(۷)

دیوان حسینی بیان کربلا کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے مرثیہ چہلم پر ختم ہوتا ہے جسے بیاض میں یہ عنوان دیا گیا ہے۔

مرثیۂ چہلم کہ باصطلاح اہل ہند چالیسواں گوئند
و مناسب است کہ دوران روز یا شب
خواندہ شود"

مرثیۂ چہلم کے کچھ بند درج ذیل ہیں۔

آج ہے چہلم عزیزو غم کرو
شاہ دیں کا آخریں ماتم کرو
دل سوں آہ سرد کوں ہر دم بھرو
اربعین اس مقتدا کا آج ہے

× × ×

کربلا میں جو ستم گزرا عیاں
آج ہے اس سوگ کا چالیسواں
نہیں ہے طاقت تا کروں اس کا بیاں
اربعیں اس ماجرہ کا آج ہے

× × ×

ہے یہ غم ہاشم علی دائم تجھے
شہ کی فرقت سے آنکھیں میں نم تجھے

نہیں یہ دل کے داغ کا مرہم تجھے
اربعین شہ کے عزا کا آج ہے

× × ×

یہ مرثیہ بھی انسانی دل کی بے چینی سے پیدا ہوتا ہے اور سامعین مرثیہ نگار کی مدد سے مرثیے کی مذہبی اور فکری سرحدوں میں داخل ہوتے ہیں ۔ اُن کی نگاہوں کے سامنے اہل بیت کی مظلومی کھچ جاتی ہے اور قضا کی حاکمیت دکھائی دیتی ہے ۔ ایک مقدس خاندان کی تاریخ اپنے اوراق اُلٹتی ہے ۔ اور سامعین ان روتی ہوئی ، زخمی اور ماتم گسار آوازوں کے ساتھ نہ صرف اُڑتا ہوا تخت دیکھتے ہیں بلکہ قرآن کے گم ہوتے ہوئے اوراق اور گرتی ہوئی زرہ سے بھی آشنا ہوتے ہیں اور اُن کی نگاہیں اُس نور کی تلاش کرنے لگتی ہیں جو ازل سے قائم ہے اور ابد تک قائم رہے گا ۔ اور جس کی شہادت میں کل سے آج تک انسانی آوازیں جستجو بن کر گونجتی رہی ہیں ۔ انہی آوازوں میں ہاشم علی کی آواز شامل ہو کر بلند ہوتی ہے ۔ اور یوں محسوس ہوتا ہے ، جیسے شاعر بیان کربلا کے بعد ہم سے جدا ہو رہا ہے اور ہم اُس کی ڈوبتی ہوئی آواز سن رہے ہیں ۔

''سرگزشت من دل خستہ دراز است بسے
شرح ایں قصۂ ناگفتہ دراز است بسے
از سر کوئے تو با دیدۂ تر خواہم رفت
چہرہ آلودہ بخوناب جگر خواہم رفت

ہمہ جا قصۂ درد تو روائیت بکنم شرح احوال تو بے حد و نہایت بکنم

صحت نامہ

انتہائی کوشش کے باوجود مضامین کے متن میں ٹائپ کی غلطیاں رہ گئی ہیں جن کے لیے ناشر بے حد معذرت خواہ ہے۔ ذیل میں غلطیوں کی صحت درج ہے۔ پہلا ہندسہ صفحے کا اور دوسرا سطر کا نمبر ہے۔ صحت شدہ املا، غلطی کے سامنے درج کی گئی ہے۔ نصف سطر کو ایک سطر شمار کیا گیا ہے۔

۵ : ۸ اب/ادب
۱۳ : ۱۴ اصلی/اصل
۱۳ : ۲۰ ہمارے/ہمارے لیے
۱۶ : ۲ مت/موت
۱۶ : ۴ صرف/نہ صرف
۱۶ : ۱۸ مرتت/مرتب
۱۶ : ۲۱ چٹپیار/چٹپیاں
۱۶ : ۲۴ دوسرے/دوسرے کنارے
۱۷ : ۶ ارقفا/ارتقا
۱۷ : ۱۹ غملوں/محملوں
۱۷ : ۱۹ عیور/غیور
۱۹ : ۳ لے بھی/نے
۱۹ : ۲۶ شاعر/شاعری
۲۰ : ۱ ۱۲۴۵ھ/۱۲۴۵ء
۲۰ : ۴ کے نہیں/کے بغیر نہیں
۲۲ : ۱۰ راستے/رابطے
۲۲ : ۱۱ ہوئی/ہوتی
۲۳ : ۶ عقیدے/قصیدے
۲۵ : ۴ دل کے/دل کے افق
۲۷ : ۷ انسانیت/انسانیات
۲۸ : ۲۵ غنط/خلط
۳۷ : ۹ ہے/یہ ہے کہ
۳۸ : ۲۸ کے/کی
۳۹ : ۲۲ نہیں/ہیں
۵۰ : ۱۴ حکایت کی/حکایت کی کئی طرح
۹۷ : ۲۵ ناب/تاب
۹۹ : ۱ معافی/معانی
۹۹ : ۶ بتاتی/بتاتا
۹۹ : ۸ جواز/جو
۱۱۱ : ۲۱ ایک اور/اور ایک
۱۱۳ : ۱۰ جناب/جنات
۱۱۶ : ۱۰ اس/اس لیے

انفائن پرنٹنگ پریس - لاہور